SCRITTORI D'ITALIA

FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

VOLUME TERZO

GIACOMO LEOPARDI

A CURA DI WALTER BINNI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1961

SCRITTORI D'ITALIA

N. 211

OPERE DI FRANCESCO DE SANCTIS

VIII

FRANCESCO DE SANCTIS

LA LETTERATURA ITALIANA NEL SECOLO XIX

VOLUME TERZO

GIACOMO LEOPARDI

A CURA DI WALTER BINNI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1961

INTRODUZIONE

Nei tre anni del mio insegnamento universitario in Napoli delineai l'immagine delle due scole, in cui si divise l'Italia nella prima metà di questo secolo, rivoli di scole europee, ma con fisonomia propria, determinata specialmente dalla comune aspirazione all'unità nazionale: la scola liberale, capo Manzoni, e la scola democratica, capo Mazzini. Queste lezioni, raccolte da un mio valoroso e carissimo discepolo, e pubblicate in appendice nel giornale *Roma,* io lasciai stare per un pezzo, con animo di gittarvi l'occhio più tardi, e cavare da quel materiale un po' improvvisato, il terzo volume della mia *Storia della Letteratura.* Il protagonista di queste lezioni era Alessandro Manzoni, del quale discorsi tutto intero un anno. Mi stesi troppo sopra alcuni poeti del mezzogiorno; vagai un poco, come avviene sulla cattedra; e non misurando bene il tempo, mi trovai infine che non avevo detto nulla del Guerrazzi, né del Giusti, e me ne dolsi assai, specialmente di quest'ultimo, degno di uno studio apposito e maturo. Incalzato dal desiderio de' discepoli, e promettendomi di provvedere alla lacuna in un altro anno, cominciai un lungo studio del Leopardi, rimasto interrotto. Nelle vacanze pubblicai nel *Diritto* queste lezioni sul Leopardi, rivedute, e in una forma più condensata, con grave rammarico de' miei discepoli, che preferivano la forma calda e larga della cattedra. Continuai il mio studio sul *Diritto,* e lo lasciai lì senza menarlo a

termine, impedito dalle necessità della vita pubblica, e poi dalla mia salute cagionevole. In questo agosto del 1883 ci torno sopra, con la speranza di porvi l'ultima mano. Ho riveduto tutto quello ch'era già pubblicato, con togliere o notare, o aggiungere, come mi pareva meglio. E se tempo e salute mi bastano, sono contento di consacrare gli ultimi anni miei al poeta diletto della mia giovanezza.

I

1808-1814

Al conte Pepoli, che gli chiedeva i particolari della sua vita, Leopardi rispose cominciando dal suo decimo anno, cioè dal 1808.

Di molti uomini celebri si narra la puerizia maravigliosa, e Prospero Viani ricorda il Tasso e Pico della Mirandola e Poliziano, famosi per gli studi della eroica adolescenza. Vita presto cominciata e presto finita. Poliziano morì a quaranta anni, Pico a trentasei e Leopardi a trentanove.

Cosa era Leopardi a dieci anni? Lo chiamavano Sor Contino. Aveva, com'era costume de' nobili signori, il maestro in casa, un certo prete, Don Sebastiano Sanchini, tenuto come parte della famiglia e talora trastullo de' suoi gioviali scolaretti, come spesso accade a questi precettori di famiglia. Il buon maestro gl'insegnò poco italiano, molto latino, e anche un po' di francese, come voleva la moda. A dieci anni il fanciullo rimase maestro di sé, tenuto un portento. Ho visto io fanciulli anche di otto anni, che con molta volubilità e sicumera ti parlano di generi, numeri, casi e avverbii, e coniugano e declinano, e citano a mente «squarci» di poesia e dicono ai genitori incantati: «*Comment vous portez-vous?*». Sono macchinette ben montate, e paiono miracoli. Il padre suo, conte Monaldo, si teneva glorioso di questo piccino, che a dieci anni traduceva già Orazio, ed era già entrato in rettorica, e faceva componimenti in latino e versi in italiano. Il professore Cugnoni ha pubblicato una lista

di scritti leopardiani dal 1808 in poi, e ha fatto benissimo, perché da que' titoli si può vedere l'indirizzo de' suoi studi . Io ho letto quell'indice con infinito gusto, e mi è parso di rivivere col mio De Colonia e Falconieri. Ci trovi tutte le figure rettoriche, amplificazioni in gran numero, descrizioni oratorie, epigrammi, prosopopee, ironie, ecc. Non mancano versioni di sonetti in latino, prose italiane e prose latine, quartine, sestine, canzoni, sonetti pastorali, anacreontiche, madrigali. Sono esercizi rettorici, sopra temi di storia sacra e di storia greca e romana. Il fanciullo trattava argomenti e maneggiava affetti poco proporzionati al suo candore e alla sua piccola esperienza, e non poteva scrivere con semplicità e verità, e si avvezzava al falso e all'esagerato. Altro profitto non traeva da quelli esercizii scolastici, che raccogliere nella memoria parole, frasi e modi di dire, che lo aiutavano a scrivere prose e versi. In fin d'anno recitava i suoi componimenti in pubblici «saggi», tra i battimano degli uditori, con molta gioia del papà, il direttore di quegli studi. Questi «saggi» erano annunziati al pubblico in manifesti stampati, e manifesti e componimenti erano conservati nella biblioteca di casa, dove è andato a scavarli il diligente Cugnoni. A dodici anni, 1810, l'adolescente era già, come si direbbe oggi, uno studente liceale per ciò che s'appartiene alle lettere. E già sentiva la sua forza, e alzava il volo a lavori di maggior mole. In quell'età abbiamo di lui un poemetto di tre canti, in sestine, intitolato *Il Balaamo*. Dove andò a scavare questo grazioso argomento? Poi ci abbiamo le *Notti puniche,* tre canti in versi sciolti. Troviamo un altro poema, il *Catone in Africa,* con diversità di metri. Descrive il campo di Farsaglia in sestine, il viaggio di Cesare in quartine. Catone e Giuba sono materia di anacreontiche. La descrizione di una tempesta notturna è una canzone. La vittoria di Cesare è in versi sciolti. Catone muore in terzina, e Cesare vince in sonetto. Dovette parere una maraviglia questo gran pasticcio poetico.

In quell'età, oltre un *Diluvio universale* in versi sciolti, ci sono anche, sotto nome di dissertazioni accademiche, certi esercizii di logica e di filosofia in forma rettorica, sopra quesiti che

paiono ingegnosi e sono frivoli, come si costumava in quei beati tempi dell'Arcadia. I quali poemetti e le quali dissertazioni continuano sino ai sedici anni, 1814. Abbiamo un suo ragionamento sulla condanna del Redentore, recitato nella Congregazione dei nobili il 24 marzo 1814; e il 10 marzo dello stesso anno aveva già recitato un discorso sulla flagellazione di Cristo, oltre molti discorsi e versi sulla Passione e Morte. C'è anche un poemetto sopra i Re Magi, una tragedia sopra Pompeo, un elogio di San Francesco di Sales, una versione in « metro petrarchesco » della elegia settima del libro primo de' *Tristi* di Ovidio, certi endecasillabi sopra Sansone, dissertazioni logiche, metafisiche, fisiche e morali, soliti esercizii e soliti temi nelle scuole di filosofia. Sembra che studiasse anche un pochino la storia naturale, della quale abbiamo un suo compendio in dodici trattati.

Questi e altri scritti simili non hanno nulla che debba maravigliare chi ha un po' di pratica delle vecchie scuole. Ci si vede uno spirito religioso che gli veniva dalla storia sacra, con certe idee di gloria e di libertà latina che gli venivano dalla storia romana, in modo incosciente, come di chi pensa più alle forme che alle cose. Ci si nota pure molto moto d'immaginazione e molta attività di lavoro. Il giovinetto dormiva dietro un'alcova in un salottino della biblioteca. Nella stessa cameretta dormivano due fratelli più piccoli, Carlo e Luigi. Carlo racconta, che, svegliandosi a tarda notte, lo vedeva con gli occhi su' libri, all'ultimo barlume della lucerna che si spegneva. Poveri occhi! E crebbe a immagine della biblioteca, suo secondo maestro. Cosa potesse essere allora una biblioteca, si può congetturare facilmente. Era a base classica e biblica, con aggiunta di libri varii di valore e di materia, de' tempi posteriori sino al secolo decimo ottavo. E questa fu la base della sua cultura. I suoi primi studi furono di lingue. Studiò latino, greco, ebraico, francese, spagnolo, inglese, tedesco, per far suo tutto quell'immenso sapere raccolto nella biblioteca. Lesse classici greci e latini e autori biblici e alessandrini sino ai Santi Padri, e, spronato dalle due forze di quell'età, la memoria e la curiosità, studiò autori di ogni tempo e di ogni valore, come portava il caso e il desiderio.

E non solo studiava, ma faceva sunti e postille, e trascriveva que' luoghi che gli parevano più importanti. Questa febbre di lettura, questa pazienza e diligenza di studio sono segni non dubbii d'ingegno straordinario.

Si narra che nel mattino, aspettando che la madre venisse a vestirli, Giacomo rallegrava i suoi fratellini, compagni a lui di stanza, inventando avventure strane, fantastiche. Era di umore scherzoso, inventava nomi, caratteri, scene. Il conte Monaldo era il tiranno Amostante, al quale egli dava forme e modi spaventosi; lui era l'eroe Filzero, il focoso, il bel parlatore, che aveva risposta a tutto e picchiava tutti: « Giacomo il prepotente » lo chiamavano i fratelli; Carlo era Lelio, la testa dura, l'imbecille ostinato, il motteggiatore spietato, che buscava gli scappellotti da Filzero. La contessa Teresa, moglie di Carlo, dalla quale tolgo questi e altri particolari, racconta che tre quarti di secolo dopo, Carlo, sentendo qualche motto spiritoso, esclamava: — Oh questa è filzerica! — La sera nel giardino Giacomo talora s'ergeva su di una bassa carriola, e faceva il « trionfatore ». Carlo e Luigi erano i littori, e gli schiavi erano i contadinelli, che s'insinuavano in giardino appresso a' padri e a' fratelli. Carlo lanciava al trionfatore sarcasmi e contumelie, e l'eroe di sul carro rispondeva con solenne disprezzo: — Olà, vile buffone! — La sala di studio era un gran camerone, arioso, pieno di luce; c'erano quattro tavolini da studio, l'uno dietro l'altro, quello della sorella Paolina l'ultimo. Finita la lezione, venivano gli spassi e i chiassi.

Giocondo di spirito, sano di corpo. Se non che aveva una soverchia sensibilità degli occhi, che soleva tirarlo lungi dalle lampade e da' candelabri in un cantuccio oscuro.

In quei tempi felici Giacomo era gioviale, espansivo, inventivo, discorsevole, immaginoso e ingegnoso ne' suoi giochi e scherzi, e si tirava appresso i fratelli e la sorella Paolina, ch'egli chiamava Don Paolo, parendogli in quel suo vestitino assettato e nero un abatino. Faceva le sue letture furtive in compagnia di Carlo, e sceglievano una certa ora che il tiranno Amostante non li potesse cogliere.

Che giorni deliziosi, quando venne alle loro mani un *Telemaco,* un *Robinson Crusoé*! Caratteristica è la dipintura di una loro scampagnata, di cui fece le spese il loro pedagogo « vermiglio », « grasso », « florido », amico del buon vino e de' buoni bocconi, messo in burla dal « capriccioso umore » di Cleone l'« astuto », ch'era proprio il nostro Giacomo. È una poesia intitolata *La dimenticanza,* e si dice composta da Giacomo nell'età di tredici in quattordici anni.

Così passava, allegra e rumorosa, quella prima età, che spesso ci torna in mente nelle dure prove della vita.

II

1813-1814

INDIRIZZO FILOLOGICO

In questi due anni ebbero fine i canti, i poemetti, le tragedie, i polimetri, ne' quali si effondeva il suo umore immaginoso, aiutato dalla rettorica di Don Sebastiano.

L'erudizione prese il sopravvento, e il precoce poeta si voltò in un accanito grammatico. Lo studio del latino e del greco, le infinite letture della biblioteca, l'ambiente archeologico e filologico romano che investiva il suo spirito, l'abito di pazienza contratto ne' suoi studi e nelle sue ricerche di fatti e di notizie, di quistioni grammaticali e filologiche, spiegano abbastanza questo indirizzo. Il giovinetto ignorava l'Italia del tempo, o per dir meglio l'Italia era per lui Roma, antica e venerata sede di erudizione, e il grand'uomo, che a lui giungeva circondato di aureola, era il cardinale Mai, che riempiva di sé il mondo. I battimano di Recanati non gli bastavano più; voleva cacciar fuori tutto quel suo accumulato sapere di biblioteca, il suo greco e il suo latino. A quindici anni si sentiva già autore, e parla con prosopopea ai lettori, a' quali si fa guida, come maestro a studiosi. Aveva già posto mano a una *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino al 1811*, un zibaldone che fa spavento per la quantità dei libri ove attinse, delle notizie raccolte, e per la pazienza delle ricerche. Il libro è stato pubblicato dal Cugnoni, e si legge non senza diletto in certi punti; e in certi altri il

lettore perde la pazienza, affogato in quell'infinità di citazioni, di date e di notizie, sì che il libro ti pare più un sommario che una storia. Ora abbiamo due versioni dal greco in italiano, l'una che è un commentario sulla vita e le opere di Plotino, scritto da Porfirio, e l'altra è il libro di Esichio Milesio degli uomini per dottrina chiari, pubblicato testé dal Cugnoni, insieme col commentario leopardiano sulla vita e gli scritti di quell'autore. La vita di Plotino ha in fronte al manoscritto questa annotazione, di mano propria del padre di Giacomo:

Oggi, 31 agosto 1814, questo suo lavoro mi donò Giacomo, mio primogenito figlio, che non ha avuto maestro di lingua greca, ed è in età di anni sedici, mesi due e giorni due.

Il Cancellieri, che ebbe in mano il manoscritto, afferma che quella versione fu fatta in sei mesi insieme con l'altra di Esichio Milesio; che in poco più di un mese scrisse l'altra opera, *De vita et scriptis rhetorum quorumdam,* con illustrazione di alcuni opuscoli greco-latini; e che, non ancora stanco, diè mano a un'opera più lunga, intitolata *Fragmenta Patrum secundi saeculi, et veterum auctorum de illis testimonia collecta et illustrata.* Il Cancellieri conchiude: — Quali progressi non dovranno aspettarsi in età più matura da un giovane di merito sì straordinario? — E cita giudizio simile del gran poliglotto svedese, Davide Akerblad. Creuzer, che aveva spesa una vita intorno a Plotino, non disdegnò di valersi di quel manoscritto nelle sue appendici *Addenda et Corrigenda.*

Gli altri due lavori sono un tentativo di ricostruzione. Vuol rifare la vita e gli scritti di uomini già chiarissimi, di cui non era rimasto quasi che il nome. Come da pochi frammenti alcuni tentano ricavare il mondo preistorico, il giovane usa quella sua erudizione infinita a rifare nella vita e negli scritti Ermogene, Esichio, Elio Aristide, Dione Crisostomo, Cornelio Frontone, e molti altri autori presso che ignoti. Chi guardi alla fresca età e alla straordinaria dottrina, non troverà esagerazione la lode del De Sinner e del Thilo, né che il Niebhur lo chiami «*Italiae con-*

spicuum ornamentum », e lodi « *candidissimum praeclari adolescentis ingenium et egregiam doctrinam* ».

Tutti questi lavori furono fatti in poco più di due anni, celerità possibile solo a colui che spendeva le giornate a leggere, chiuso in una biblioteca, e tutto ciò che leggeva fissava in carta e faceva suo con ogni maniera di esercizii.

Ci è lì dentro, più che un sapere di biblioteca, quel leggicchiare antologie e dizionarii storici che procaccia fama di erudizione a buon mercato; ci è un sapere condensato e assimilato. Esempio possono essere i suoi commentarii sulla vita e le opere di Dion Crisostomo, di Elio Aristide, di Cornelio Frontone, di Ermogene. Per averne un concetto, scegliamo il primo, che riguarda Dione. Nell'introduzione si sente quanto desiderio di gloria scaldava il giovane, quanto amore di lettere, e quanta ammirazione de' sapienti:

Doctissimorum virorum exempla revolvere, solet viventibus doctrinae praebere incitamenta. Hinc laudis, hinc gloriae studium, hinc aemulae mentis contentio. Quis enim et infoecundas gloriae et laudum expertes sapientiam vocet et litteras?

Ma, una volta immerso nelle sue ricerche, nessuna più espansione, nessuno studio di frase o di pensiero. Diviene arido come uno scoliaste. Diresti che, affaticando il cervello nelle minuterie del suo argomento, non gli rimanga voglia né forza di alzarsi nelle alte regioni della critica. Sappiamo i nomi di Dione, la sua patria, i suoi discepoli, i suoi viaggi, e i titoli e il soggetto delle sue opere; ma non per ciò conosciamo addentro Dione nel suo essere, nel suo ingegno, nel suo carattere. Ciò che colpisce, è il numero stragrande di citazioni greche e latine, anche dove i fatti sono ammessi, e non ne hanno bisogno. Il risultato più chiaro è di farci dire: — Quanta dottrina aveva accumulato nel suo cervello questo fanciullo! — Il libro ha l'apparenza di note e di notizie raccolte da infinite parti e messe insieme per fare un lavoro. C'è il materiale; manca il lavoro. A questo modo stesso sono tirati giù gli altri commentarii. Si capisce dunque da una

parte che il De Sinner ci trovi poca maturità di giudizio, e da altra che uomini sommi sieno stati percossi di maraviglia innanzi a una sì grande erudizione, tutta fatica sua, ciò che faceva sperare all'Italia un filologo insigne. E non aveva che sedici anni! È l'età che potrei chiamare la luna di miele dell'immaginazione, il quarto d'ora di poesia concesso a tutti; e quando Ennio Visconti, divenuto poi il principe degli eruditi, traduceva tragedie greche e faceva versi, egli, contro il costume della sua età, scimieggiava Mai, latineggiava, correggeva testi, discuteva varianti, confrontava date, raccoglieva frammenti, disseppelliva rispettabili rovine, con quello stesso ardore che altri mettevano a disseppellire Ninive, o Troia, o Pompei. Abbiamo l'erudito, o se vi piace meglio, l'eruditissimo, come lo chiama Niebhur, e in quella superlativa erudizione vediamo già svilupparsi quella critica che sta ancora nelle basse regioni dell'emendazione e illustrazione de' testi.

Certo, se Giacomo avesse potuto nella biblioteca paterna trovare tutti i libri di filologia usciti in Germania, e non solo gli antichi scrittori, ma anche i più recenti, aveva attitudine, pazienza, acume a diventare sommo filologo. Leopardi fin qui non comparisce che come un giovane di grande aspettazione; e tale lo giudicavano que' dottissimi filologi tedeschi, che ammiravano que' suoi lavori, miracolosi per così giovane età.

E mi spiego la condotta del De Sinner, che gl'italiani biasimarono con troppa fretta. Egli ebbe in deposito questi manoscritti di Leopardi, e ne pubblicò appena un sunto; e quando Pietro Giordani glieli chiese, il De Sinner non volle. Parecchi dissero: — È per invidia, per appropriarsi i lavori di Leopardi —; giudizio temerario, che dobbiamo biasimare. De Sinner non volle e disse: — Non capisco la vostra premura, avete un grande scrittore italiano in Leopardi, e volete farne uno scolare di filologia —. L'aver poi egli venduto que' manoscritti alla Biblioteca Nazionale di Firenze per cavarne un profitto personale, è una azione che sarà giudicata severamente da tutti quelli che hanno in onore la dignità umana.

Il giovane di grande aspettazione, dalla pubblicazione di questi manoscritti attendeva fama e qualche profitto. Il profitto se l'ebbe De Sinner; la fama gli venne per altra via. E i manoscritti, salvo i pochi pubblicati dal Cugnoni, giacciono polverosi nella Biblioteca Nazionale.

III

1815

« SAGGIO SUGLI ERRORI POPOLARI DEGLI ANTICHI »

In quest'anno continuò i suoi lavori sopra gli scrittori latini e greci de' secoli della decadenza, non intermettendo le letture e i soliti esercizii, trascrivere, annotare, interpretare, correggere.

In sei mesi scrisse *In Julii Africani Cestos,* lavoro che il De Sinner giudica dottissimo. Di quest'opera di Giulio Africano, che tratta di agricoltura, di fisica, di arte militare, di medicina, non restano che pochi frammenti. Era un'altra rovina da disseppellire. E il giovine dottissimo confronta codici, fa il solito commentario *De vita et scriptis,* e traduce, emenda, annota i primi ventisette capitoli.

Tutta questa dottrina doveva avvezzarlo a cercare nelle quistioni il pensiero altrui, anziché a meditarvi lui. La sua intelligenza era dominata dalla sua dottrina.

Né il gusto era molto sicuro. Metteva in un mazzo grandi e mediocri, Tacito e Frontone, Livio e Dionisio d'Alicarnasso. Il dottissimo latinista ed ellenista, seppellito in quei secoli della decadenza, pieno il capo di forme greche e latine, restitutore di testi, comentatore paziente e minuto, sotto abito antico era un vero figlio del secolo decimottavo, al quale appartenevano ancora tutti, retrivi e liberali. Dice di sé, in una lettera a Pietro Giordani, che a quel tempo aveva pieno il capo delle massime

moderne, sprezzava Omero, Dante e i classici, non pregiava che francesi, e i primi suoi scrittacci originali non furono che traduzioni dal francese.

La Francia era allora nella pubblica opinione « *à la tête de la civilisation* », per dirla alla francese, e si disputava seriamente quali fossero più grandi scrittori, o i greci o i francesi, Euripide o Racine, Sofocle o Corneille.

Con queste impressioni il suo scrivere era un italiano corrente, venutogli attraverso il francese. Le sue opinioni si accostavano anche a quelle del secolo. Pei giovani ha ragione sempre il secolo che ultimo parla. A sentirlo, Aristotile è il tiranno della ragione, e non bisogna giurare « *in verba magistri* », e bisogna pensare col capo suo — ma nol dice questo, col capo suo —, e il mondo è pieno di errori e di superstizioni; e se una riforma universale è cosa ridicola, bisogna pure acconciarsi a questa o a quella riforma.

Fin qui arrivava lui, e ci stavano in generale gli uomini colti. Quelle massime in quella misura così temperata, già fu tempo, erano partecipate anche da' principi.

Il giovanetto scriveva:

Credere una cosa perché si è udito dirla e perché non si è avuta cura di esaminarla, fa torto all'intelletto dell'uomo. Una tal cecità appartiene a quei tempi d'ignoranza, nei quali si stimava saggio chi obbediva al tiranno della ragione, e chi giurava sulle parole di Aristotele.

Ecco linguaggio di secolo decimottavo. E prima aveva già detto:

Si deridono con ragione i progetti di riforma universale. Frattanto è evidente che v'ha che riformare nel mondo, e fra tutti gli abusi, quelli che riguardano l'educazione sono, dopo quelli che interessano il culto, i più perniciosi.

Sembra un periodo tradotto dal francese, con lieve movenza italiana. Ma il secolo decimottavo nelle sue applicazioni andò

ad un punto, che il giovanetto non poté più seguitarlo. Que' princìpi, ancora astratti, ancora idillici, ricevuti da tutti, e prima dai nobili e dai principi, presero corpo, divennero l'Ottantanove e il Ventuno gennaio, e la Convenzione e i giacobini, e Bonaparte, che orrore! giunse a mettere la mano sino sul papa. Immaginate quale impressione dovettero produrre que' fatti su di un buon suddito pontificio, qual era il conte padre, e che ambiente si formò in quella casa e in quel paese, e quali potevano essere le opinioni di Giacomo. La Francia « scellerata e nera », come la chiamò in uno di que' tanti versi giovanili presto cancellati, divenne la grande colpevole, personificata ne' giacobini, nemici del trono e dell'altare.

Così letterariamente il giovane era francese e secolo decimottavo; politicamente vi si ribellava, e si stringeva alla religione come sola salute contro gli eccessi della filosofia e della ragione.

Tale era Giacomo a diciassett'anni, nel 1815, quando compose il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*. Quel saggio pieno di erudizione conteneva idee « sane », come si diceva allora, e dové parere portento tanta dottrina in così giovane età. Pur non fu potuto pubblicare a Roma, e, mandato il manoscritto all'editore Stella, in Milano, si smarrì, e non fu ritrovato e pubblicato che dopo la morte dell'autore, nel 1846. Sainte-Beuve dice « *qu' il présente déja les résultats d'un esprit bien ferme* »; Viani lo chiama opera virile; Ranieri ci trova profonda e vasta erudizione, e De Sinner lo chiama « *admirandae lectionis et eruditionis opus* ». Questi elogi non solo valuti ad acquistare molti lettori al libro, rimasto materia archeologica dell'ingegno leopardiano, buona a cercarvi le prime formazioni.

Messi quegli studi, quella biblioteca, quell'educazione, quel gusto, quelle opnioni e quell'ambiente, nessuno stupirà che ne sia uscito quel saggio.

Il giovane discorre tutti gli errori de' greci e de' romani, teologici, metafisici e fisici, per dar risalto al beneficio fatto all'umanità dal Cristianesimo che ce ne ha liberati, ancorachè parecchi di quelli errori continuino sotto altre forme presso le

ignoranti moltitudini. E vuol far ben comprendere che la religione, anzi la Chiesa, è il più sicuro rimedio contro gli errori e le superstizioni, e che la filosofia e la ragione abbandonate a sé danno pessimi frutti. Veduto da Recanati e dalla casa paterna, questo libro ci par cosa naturalissima, come ci pare il libro *Dell'antichissima sapienza degl'italiani* di Giambattista Vico, veduto dalla solitudine della biblioteca. Ma se lo guardiamo da più vasti orizzonti, quel libro ci farà stupore. Cosa era l'Europa allora? Che movimento c'era ne' fatti e nelle idee? Quando Leopardi aveva quattordici anni, era il 1812, spedizione di Russia; e quando componeva il *Saggio*, era il 1815, Waterloo e la Santa Alleanza. E queste lotte e questi avvenimenti politici avevano a loro base un gran mutamento nelle idee, più forte contro Napoleone e il secolo da lui rappresentato, che non furono i battaglioni angloprussiani. Era il risveglio dello spirito e dell'ideale, della giustizia, della libertà, della patria contro un uomo e un secolo personificato nelle matematiche e nei *gros bataillons*.

C'era in quel movimento d'idee Schiller e Goethe e Fichte e Chateaubriand e la Stäel, e più tardi Hugo e Lamartine. E c'era allora un italiano a Parigi, mescolato in quel gran moto di fatti e d'idee, e caldo il petto di quello spirito nuovo, che pubblica gl'*Inni* in quell'anno appunto che Leopardi, con in capo la biblioteca, scrive il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*. Medesimo scopo in tutti e due, l'apoteosi della religione. Ma l'una era opera viva e l'altra opera morta. Gl'*Inni* parvero il segnale di una nuova letteratura e di un nuovo moto d'idee, ebbero edizioni e imitatori: c'era lì dentro passione e ispirazione. Il *Saggio* è il prodotto dell'ambiente e della tradizione, una tradizione passivamente ricevuta, non ventilata, non assorbita nella propria personalità. Lì era il principio di un mondo nuovo; qui lo strascico di un passato che moriva. Lo scopo del *Saggio* è la semplice « *etiquette* », un pretesto, senza che il giovane ne abbia coscienza. È un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell'immenso materiale di conoscenze condensato nel suo cervello. A dimostrare verità di fatto che tutti sanno, e che nessuno contrasta, ecco una filza di citazioni, una

processione di autori, diversi di valore e di autorità, e messi alla rinfusa l'uno accanto all'altro. La biblioteca a poco a poco gli esce tutta di sotto la penna. In tutta questa erudizione non ci vedo ancora discernimento o profondità, e non « *un esprit ferme* », e non opera virile, dove non apparisce ancora personalità e originalità, e ci vedo solo quello che ci ha visto De Sinner: « *admirandae lectionis et eruditionis opus* ». Non ci è qui dentro interesse morale, o filosofico o artistico. È una materia trattata con i materiali che aveva, e da que' materiali esce non altro che un'opera meravigliosa di erudizione.

Il *Saggio* è scritto nell'italiano corrente di quel tempo, prima che sorgesse il purismo. Vi troviamo « rimarco » con tutti i suoi figli e nipoti, il « piano » o l'« idea » di un'opera, e la meditazione « toccante », e il « trasporto » d'amore, vocaboli, modi e costrutti, e gallicismi con molta volgarità e con poca proprietà. Manca spesso la connessione grammaticale com'è nel francese, e manca talora anche la connessione logica, con un prima e un poi arbitrario, come viene in mente.

Manca all'espressione semplicità e schiettezza, anzi, a ostentazione di sentimenti fittizii, ha pure talora un lusso di vecchie metafore. Valga a esempio la conchiusione. Vuol dire che la religione caccia l'errore e apre la via del vero alla ragione. E non lo dice già in questo modo semplice. Vuol mostrarsi appassionato, e ti fa un'apostrofe alla religione e conchiude così:

Tu hai fulminato l'errore, tu hai assicurata alla ragione e alla verità una sede che non perderanno giammai. Tu vivrai sempre, e l'errore non vivrà mai teco. Quando esso ci assalirà, quando coprendoci gli occhi con una mano tenebrosa minaccerà di sprofondarci negli abissi oscuri che l'ignoranza spalanca avanti ai nostri piedi, noi ci volgeremo a te, e troveremo la verità sotto il tuo manto. L'errore fuggirà come il lupo della montagna inseguito dal pastore, e la tua mano ci condurrà alla salvezza.

Sono metafore, paragoni, frasi trovate belle e fatte nell'uso corrente, volgari e insieme grottesche.

Questo *Saggio* ha grande importanza nella storia di Leopardi, perché prima e piena rivelazione del suo animo. L'erudito abitava in ispirito tra greci e romani, fuori del mondo vivo contemporaneo. Qui ti sta innanzi con le sue opinioni religiose e col suo gusto letterario.

Egli è ancora il prodotto spontaneo e inconscio della natura e dell'educazione, come siamo tutti, più o meno, in quella età. E quantunque declami contro il tiranno Aristotile, e predichi il libero esame, si vede che il suo spirito non ha acquistata ancora la sua indipendenza nelle opinioni e nella forma dello scrivere. Pure, il secolo decimottavo c'era per qualche cosa in quest'ambiente, e te ne accorgi qui, dove è visibile un certo ardore di riforma, un desiderio del nuovo, una smania battagliera; parla sempre lui, e non ha a fronte contraddittori, e corre l'aringo tutto solo, vociferando e minacciando.

In quest'anno Gioacchino Murat, levato lo stendardo dell'indipendenza italiana, e trovato scarso riscontro ne' cittadini, cadeva tra gli urli e le contumelie della reazione. Tra queste voci sentiamo pur quella del piccolo Giacomo in una orazione scavata e pubblicata testé dal Cugnoni. Nel *Saggio* vediamo le sue opinioni religiose; qui par fuori l'ambiente politico, del quale il giovanetto era una eco appassionata e presuntuosa. Voleva rifare Demostene e Marco Tullio, immaginando negl'italiani un uditorio ateniese o romano. Nell'orazione si vede il frasario della reazione europea, mescolato con generalità cavate dal suo repertorio classico. Assale i vinti con ogni maniera d'ingiuria; e i vinti sono Napoleone, il nemico di Europa, Gioacchino, carnefice, tiranno, ladrone, e il popolo francese, vile e ribelle, degno della vendetta dell'universo. Le contumelie contro i vinti rispondono alle glorificazioni eccessive de' vincitori. La lingua è barbara; lo stile è gonfio; l'impressione è fredda. Non trovi un solo punto, che mostri moto di spirito o di cuore.

Pure, se guardiamo per entro alle fila non mal connesse di questo lavoro, si vedrà che il giovane oratore della Santa Alleanza non ha un linguaggio tale, di cui la reazione si potesse chiamar contenta. Mira a convincere la parte liberale, più che

a glorificare i princìpi legittimisti. Spesso ti parla di libertà, con un odio verso i tiranni. A sentirlo:

l'Europa unita, in nome de' sacri diritti delle nazioni, giura di non deporre le armi, finché non abbia schiacciata l'idra antica, e ingiuriosa all'uman genere della tirannia... Tiranni! esecrazione dei popoli, orrore dei posteri, abbominio dei secoli! tremate...

Così tuona quel giovinotto, in nome di una libertà, di cui gli giunge il grido da Tacito e da Cicerone. — Non troppo zelo —, potevano dirgli i retrivi, campioni della Santa Alleanza. Ammette la legittimità col suo diritto divino, come cosa fuori di discussione e di esame, a quel modo che ammetteva il Vangelo e il Catechismo. Ma accanto alla legittimità trovi il diritto e la libertà de' popoli e il buon governo, come condizione della sua durata. Non condanna assolutamente l'impresa della unificazione italiana; la crede solo poco opportuna, non conforme alla prudenza e alla saviezza, e promettitrice di nuova tirannia e di nuovo servaggio alla Francia, venendo da uomo francese e tiranno. Crede l'Italia unita e indipendente fattrice di grandezza e di gloria, e ricorda le gesta de' romani. Ma il borghese di Recanati si ribella a quelle storie eroiche, descrivendo con belle amplificazioni i mali che ne venivano, e preferisce la quietudine e la prosperità di quegli staterelli italiani, dove fiorivano le arti e le scienze, l'agricoltura e il commercio.

Come si vede, c'è nell'ambiente morale del giovine una certa mescolanza di vecchio e di nuovo, di classico, di biblico e di contemporaneo; e, quantunque gridi contro la Rivoluzione francese, c'è nel suo spirito una stoffa rivoluzionaria in formazione, aggregata a tutto il resto, che nel *Saggio* è voce di riforma e di libero esame, e qui si esprime come moderazione e attenuamento di tutto ciò che in casa e a scuola aveva trovato di assoluto e di eccessivo. Il demonio è entrato, malgrado la guardia del padre, e si fa valere in mezzo a tutti quegli elementi ereditarii, scolastici, locali, divenuti materia abituale e monotona. Ciò che è in lui più attivo è il demonio nella sua forma più innocente,

che s'insinua in quella materia, e la mescola e l'intorbida e le scema coesione e consistenza.

Né questo gli viene già da un ambiente europeo, come fu il caso del Manzoni. Egli ignora Chateaubriand, Fichte, Schlegel, Stäel, De Maistre, tutto quel gran moto ideale, da cui era uscito il nuovo secolo. Egli ignora anche Voltaire e Rousseau, i grandi colpevoli del secolo decimottavo, ch'egli maledice per abitudine e per imitazione. Pure, c'era l'aria infetta, che aveva portata l'epidemia fino nella sua piccola provincia; per là era passata la rivoluzione e ci aveva lasciato un nuovo clima morale, sì che gli uomini più pacifici e più abbarbicati al passato usavano senz'avvedersene il suo linguaggio, e la stessa reazione per combattere Napoleone prendeva aria di liberalismo cristianizzato, e predicava libertà ed eguaglianza, e declamava contro la tirannide. Questo spiega la naturale e spontanea elaborazione di tali idee nello spirito semplice del giovinetto.

In questo tempo egli doveva aver concepita una grande opinione di sé. Le sue infinite conoscenze, la sua perizia non ordinaria delle lingue classiche, gli elogi che gli venivano da Roma e di uomini celebri, il successo clamoroso delle sue recitazioni pubbliche generavano in lui la credenza d'essere già un piccolo grand'uomo. Entrava nella vita con aria di maestro, disposto a far la lezione a tutti, e guai al primo che gli capiti sotto! Nella sua prosunzione si sentiva lieto, contento di sé, e guardava sicuro nell'avvenire.

IV

1815

GL' « IDILLII » DI MOSCO

Il primo che gli capitò sotto fu un *monsieur* Poinsinet de Sivry, membro, niente meno, dell'Accademia di scienze e lettere di Lorena; traduttore in versi francesi di Anacreonte, Saffo, Mosco, Bione, e altri poeti greci.

In quel medesimo anno il giovine traduceva gl'idillii di Mosco e la *Batracomiomachia,* aggiungendo due discorsi intorno agli autori.

Il *commentarius* diviene discorso. Trovi il comentatore grecolatino in veste italiana. Quel suo latino, tanto predicato e da così valenti, non fu potuto pubblicare né in Roma, né altrove; miglior fortuna ebbe il suo italiano. Discorsi e versioni furono pubblicate dallo Stella nello *Spettatore,* e questo valse a spargere il nome del giovane assai più che non quel latino indirizzato a un cerchio ristretto di eruditi.

A leggere il discorso sopra Mosco ti ricordi il *De vita et scriptis* di Ermogene o di Frontone. È un'altra rovina che il giovane vuol disseppellire. Di Mosco è rimasto solo poco più che il nome, soverchiato dalla maggior fama di Teocrito. Chi sia, di che paese, di che tempo, e che cosa abbia scritto, di tutto questo non si ha notizia certa. Vedi occasione magnifica a un *De vita et scriptis.* E il giovane fruga e rifruga, e raccoglie grande quantità di citazioni e di testimonianze.

E prova, e crede di provare che Mosco e Teocrito sono non uno stesso poeta, come pare a taluni, ma due persone distinte, e che Mosco, se non fu di Siracusa, fu certo di Sicilia, e discepolo di Bione e contemporaneo di Teocrito. Poi numera le edizioni e le versioni di Mosco, fermandosi alquanto sulle francesi e le italiane, e dicendo solo i nomi delle tedesche, che probabilmente non aveva innanzi. È difficile trovare qualcuno che abbia parlato di Mosco, e non sia ricordato qui. L'autore sa tutto, ha cercato tutto.

Sopra lavoro si abbatte nel signor Poinsinet, e non lo lascia più, gli fa una pettinatura di santa ragione. Questa è la parte brillante del lavoro, e gli dà un sapore di vita contemporanea. Ora usa l'ironia, ora il sarcasmo, ora anche l'impertinenza. Non sai se è disprezzo o compassione: è tutto questo insieme, con un vero crescendo. Ma che male gli ha fatto questo povero Poinsinet? Che grande uomo era costui, oggi dimenticato? Valeva la pena ch'egli lo caricasse e una, e due, e tre volte, sicché a varie riprese se la piglia con lui? Sì è che, caricando lui, carica sé, fa il suo ritratto. Si vede nel giovane, dottissimo e conscio del suo sapere, un gusto matto di aver incontrato sulla sua strada quel tale, con tanta ignoranza di greco congiunta con tanta prosunzione, e si mette in cattedra e gli fa una lezione e lo schiaccia col suo sapere, lui, un giovanetto di diciassette anni, che ha studiato senza maestri e ne sa molto, ma molto più del signor Poinsinet, letterato celebre, autore di un libro che ha avuto quattro edizioni, e per giunta un accademico. E come ci s'incapriccia! Non gli basta Mosco, piglia Anacreonte, e lo sbatte sul viso al malcapitato. — Tu hai voluto parafrasare Anacreonte! Ma una parafrasi di Anacreonte è un mostro in letteratura. E poi una parafrasi alla francese! Ah! tu non sei che un dicitore di *bons-mots*, un greco vestito alla parigina, o piuttosto un parigino vestito mostruosamente alla greca. — Così quel Poinsinet diviene il protagonista, e il giovane letterato dà sfogo a quel po' di vanità che aveva in corpo, a una naturale ostentazione del suo sapere e anche a un certo disgusto innanzi a quella

contraffazione del suo ideale greco. Se guardiamo alle proporzioni e alla serietà dello scopo, questa lunga polemica deve parere un fuor d'opera; pure, lui ci si piace, e noi ci troviamo gusto; vediamo spuntar l'uomo nel letterato.

E ci è di nuovo anche questo. Ci vediamo un primo passo verso una critica più elevata, una tendenza estetica. Discorre del merito di Mosco, vuol dare un valore a' suoi idillii, lo paragona con Teocrito. Disposto come erudito più a cercar le opinioni altrui, che a farsene una da lui, espone i giudizi del Bettinelli, del padre Rapin, del Blair, del Fontenelle, del Tiraboschi. Del suo non ci è che una sola impressione. Preferisce il lamento funebre di Mosco per la morte di Bione al *Bifolchetto,* un idillio di Teocrito, a cui volge le spalle Eunice, rimproveratogli la sua bruttezza e il cattivo odore che manda intorno. Questa sua impressione è una rivelazione. Il *Bifolchetto* è la vita a due, un'antitesi tra la città e la campagna, la burbanza della cittadina e il dispetto del contadino, e in questa ostilità saltan fuori molti vivaci sentimenti. Il *Lamento funebre* è la vita colta nella sua semplicità elegiaca, ripetizione monotona di un solo momento variamente intuonato, non so che molle delicato e melanconico, ciò che chiamiamo il femminile nell'arte. E il giovane ha tutta la sua simpatia per questo genere, e non comprende altro.

E c'è pure un giudizio di Anacreonte:

> Un poeta tutto grazie, che svaniscono quasi al solo tocco, e che non soffrono la menoma alterazione; un poeta per cui ogni straniero abbellimento è una macchia, ogni benché leggera amplificazione un corrompimento, ogni nuova pennellata uno sfregio; un poeta, che è il vero esemplare dell'antica semplicità, sì facile a perdersi e a dispirire... Anacreonte parafrasato è un ridicolo, la sua grazia diviene bassezza; la sua semplicità affettazione: egli annoia e sazia al secondo istante.

Qui non c'è originalità; dice di Anacreonte quello che tutti dicono, è un sol pensiero variato e amplificato, a cui dà rilievo l'antitesi, una forma artificiosa che è proprio il contrario della

qualità che egli loda in Anacreonte. Ti par di leggere Cesarotti o Bettinelli; non c'è ancora Leopardi.

E par che di questi autori appunto nutrisse la sua prosa, impropria e, come dice il suo annotatore, « infrancesata ».

Il suo discorso sulla *Batracomiomachia* è ancor peggio scritto e d'importanza assai minore. Comincia così:

Quando, dopo aver letta qualche opera di autore sconosciuto, la troviamo interessante e degna di osservazione, siamo tosto spinti dalla curiosità a ricercarne lo scrittore. Avendone rilevato il carattere dall'opera stessa, bramiamo avere un nome a cui applicarlo.

Più tardi Leopardi non dirà « interessante » e non « tosto », e userà il « ne » riferito a persona, e non dirà « rilevare », e non « applicare » in quel modo grottesco che ha fatto.

Abbiamo visto il commentatore del 1815; vediamo ora il traduttore. Comentò Mosco; tradusse Mosco. Certo, leggendo que' versi, ti viene subito nell'animo che non sieno quelli i primi versi, e non sia quella la prima traduzione. Aveva preceduto un lungo esercizio del tradurre e del verseggiare. Oltre i suoi lavori di scuola, abbiamo l'*Arte poetica* di Orazio, esposta in ottava rima, a tredici anni, come dicono, e si ricordano pure parecchie versioni dal francese, dall'inglese, dal greco, più o meno autentiche, di poco posteriori. Ecco qui, come saggio, tradotti quattro versi di Saffo:

Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
E in seno al mar le Pleiadi
Già discendendo van.
È negra notte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui nelle piume ancora
Veglio ed attendo invan.

Ora, « cielo oscuro » e « notte negra » sono fratelli carnali, e il tramonto della luna e delle Pleiadi è descritto come se Saffo

lo guardasse dalle piume, e « frattanto », « ancora », « invan » sono i rimpinzamenti inutili di poeti tironi. Saffo dice:

Tramontò la luna
E le Pleiadi, ed al colmo
È la notte, e l'ora passa,
E io soletta mi giaccio.

Divina semplicità, che ha la sua espressione e il suo motivo nell'ultimo verso, il sentimento della solitudine nel silenzio della notte, come nota il Comparetti. Semplicità non sentita qui, e guasta da ricami e da ripieni.

Nella versione del Mosco c'è progresso.

I versi sono di buona fattura e di schietto stampo italiano, assai migliori che non è finora la sua prosa. Fenomeno già notato da parecchi scrittori italiani. Cito a esempio il Cesarotti, con la sua prosa vivace, ma impropria, e con quei versi stupendamente fabbricati.

Solo la disciplina della scuola può piegare i giovani a leggere trecentisti e cinquecentisti, a spensare per pensare, come diceva Alfieri.

Quelle prose nude o artificiate, sempre vacue, non allettano il giovane, tutto curiosità e tutto immaginazione, che se ne rivale con le sue letture secrete, romanzi, commedie e cose simili. Figurarsi un giovane abbandonato a sé, com'era Leopardi!, lui che si secca fino di Cicerone, e rassomiglia quei periodi a un'onda sonnolenta...

Il suo ideale di prosa non era Boccaccio e non Bembo, era la prosa francese, che si leggeva così volentieri, e quell'italiano corrente, nel quale avevano scritto Algarotti, e Magalotti, e Cesarotti, e Bettinelli, tutti gli spiriti forti del secolo decimottavo.

Ma, se al suo spirito era straniera la così detta prosa classica, erano al contrario familiarissimi tutti i poeti italiani, da Dante a Monti. E non è a far meraviglia che in quei primi versi giovanili si vegga già tanta copia di locuzioni e d'immagini, con tanto gusto.

Pure, se quei versi hanno buona e corretta struttura, non si può dir che sieno sempre corretti, quanto al ritmo. Perché nel verso non si ha a notare solo il numero delle sillabe e la sede degli accenti; si ha a guardare anche la misura del tempo, ciò che dicesi propriamente ritmo. E appunto perché qui non c'è regola come in greco e in latino, gli è più difficile giudice l'orecchio e il senso artistico.

Non c'è orecchio così male esercitato, e non senso così grossolano, che pur non avverta il passaggio da uno a un altro periodo ritmico, e nel periodo da uno a un altro intervallo, da una serie a un'altra. Anche nel linguaggio famigliare usiamo un certo ritmo, secondo il più o meno di efficacia che vogliamo dare a' nostri sentimenti.

Ora, in questi versi il ritmo è il più spesso insignificante, e talora è in contraddizione con l'orecchio o con la natura della cosa che si vuol rappresentare. Vediamo qualche esempio

Megara dice a Ercole:

> Su, ti conforta,
> Ché non ci fûr poi tanto aversi i Numi.

Se ti dicesse: « furo », avremmo lo stesso pensiero, altro ritmo, un ritmo insignificante, dove pure un significato è richiesto in tanta concitazione di colei che parla.

Ma in cambio di « furo » qui c'è « fûr poi ». Quel « poi » è in quinta sillaba, dove l'endecasillabo non patisce accento. La quinta sillaba suol essere principio o fine di parola e affatto insignificante.

Quel « poi », messo lì in quinta, fa stacco e costringe l'attenzione e spezza in due un pensiero unico, ficcandoci per lo mezzo come una parentesi, e ch'è peggio, di forma ragionativa. Cosa possibile nel parlare famigliare e anche in un verso comico, ma inadeguato alla passione e alla concitazione del discorso.

Nel *Ratto d'Europa*, Giove sotto forma di toro, appena gli fu sul dorso la vergine Europa:

> Balzato in piè fuggì veloce al mare.

Qui è accento su tutte le sillabe pari, e la voce, in cambio d'incontrarsi in un punto solo e corrervi rapida, si divide ugualmente su ciascuna parte. Stupendo è il verso di Dante:

Di qua, di là, di su, di giù li mena,

dove il movimento vorticoso e rapidissimo del vento è significato da quel continuo mutarsi del luogo senza tregua, « di qua, di là, di su, di giù ».

Ma qui non è moto di luogo a luogo, anzi non c'è luogo; è una velocità di moto, che ti ruba ogni vista intermedia e non ti lascia avanti che la mèta o il punto d'arrivo, il mare. Quella pienezza di accenti, quella divisione uguale è tardezza, non è celerità; e il verso, che con un vero crescendo dovrebbe trovare in ultimo il suo appoggio, dopo quel « fuggì », ti casca in mano prima che tu giunga. Chi vuol vedere la celerità del moto, ricordi il celebre:

Non scese, no, precipitò...,

dove è un sol movimento, è un solo suono, e non senti altro che l'« o », il rumore della caduta.

Ecco nella *Megara* un altro verso viziato:

Vennegli intorno un instancabil fuoco,

deve quell'« en, in, un » rendono faticoso il ritmo e fanno intoppo nell'orecchio. E fanno nell'orecchio ingombro e frastuono questi altri versi:

. . . . . . non so . . .
Se mai . . . .
io rivedrollo e stringerollo al seno.
. . . . . . piccola face,
Onde talor l'istesso sole infiamma.

Qui il verso giungendo all'orecchio non passa e non ti porta all'idea.

Ma, senza troppo fermarci in queste mende, il verso è in generale corretto e di buona fattura, e la base della poesia è

anche buona. Egli non vuol parafrasi, non perifrasi, e non frasi. Motteggia Poinsinet, che, dove Anacreonte dice: « rallegrato dal vino », traduce:

Dans une débauche agréable . . .
Ivre des plaisirs de la table.

Il giovane poeta si sdegna di questi belletti, non vuole abbellire il bello, e non vuole con lunghi giri dire quello che non può con un vocabolo. Proprietà, chiarezza e semplicità sono il fondamento della sua poesia, e sono fondamento buono, più che giovanile, diresti, di uomo maturo. Chi ne voglia esempio, legga il *Sogno d'Europa* e la descrizione del suo paniere, o il suo sopore mattutino. Raro è che in queste poesie incontri un pensiero tra nebbia, equivoco o confuso, intravveduto più che veduto, e che ti lasci perplesso. Fra varii casi è questo d'Europa sul dorso del toro in mare, che in su traeva la veste:

. . . . . onde potesse appena
L'onda attratta bagnarne un orlo estremo.

Se il mare, quantunque Europa traesse in su la veste, ne lambiva l'orlo estremo, fu non perché lo volesse Europa, anzi benché non lo volesse.

Ma proprietà, chiarezza, semplicità sono una base solo iniziale dell'arte; sono il disegno, come dicono i pittori, e non il colore; ti danno la figura nel suo essere e non nel suo moto, non nell'atto della vita.

Or chi guardi questa traduzione, troverà non so che squallido e anemico nell'aspetto, come una figura ben conformata e ben disegnata, ma tesa e rigida, corpo e braccia. Visibile è il difetto di colore e di rilievo. C'è la cosa, non ci è il suo sentire e la sua impressione. Dice del toro che rapisce Europa:

Par ch'abbia senno, e quasi un uom somiglia;
Solo gli manca il proferir parole.

Stupenda è la figura, manca la meraviglia, che quel fatto straordinario induce. Nell'*Amor fuggitivo,* Venere dice:

. . . . . chi me l'addita
Sicuro premio avrà, di Cipri un bacio.
Che se trovato alcun mel tragga innanzi,
Non un mio bacio sol, più speri ancora.

Qui c'è un congegno grammaticale e logico, che comunica alla rappresentazione un'aria di solennità. Vedi una regina in trono, anziché una donna appassionata e vezzosa che prometta sé stessa. C'è il fatto; manca la grazia e la voluttà, che si mette in quel bel verso dell'*Aminta*:

O dolci baci, o cosa altra più cara.

La versione della *Batracomiomachia* per disinvoltura e arte di verso è inferiore a questa di Mosco.

Pure, in nessuna delle due apparisce ancora una maniera, cioè un certo modo di concepire e di esprimere divenutogli abituale. Non c'è maniera sua e non d'altri, come pur fanno i giovani, che cominciano copiatori e imitatori. Non c'è ancora indizio che il giovine abbia un suo poeta prediletto che gli sia modello, o un concepire proprio poetico. Traducendo, non ha le impressioni che vengano dalla materia, tutto dietro a intendere e fare intendere il testo. C'è l'uomo dotto soddisfatto, non c'è il poeta.

Leggete la sua *Batracomiomachia,* anche rifatta, e non ci sentirete l'allegria che viene da quella caricatura, né l'ironia che sta nascosta sotto a quella parodia; e una ironia allegra è pur la musa di quel poemetto.

La stessa disposizione prosaica si sente negl'*Idillii*; pur ci sono qua e là tratti vivaci, massime dove la materia tenue e delicata ha corrispondenza nell'animo giovanile. Reco a esempio la descrizione del sopore nel *Ratto d'Europa,* che è tra i più vivaci:

. . . . . il sopor sulle palpebre
Più soave del mel siede, e le membra
Lieve rilassa, ritenendo intanto
In molle laccio avviluppati i lumi.

Se quel « ritenendo intanto » e quei « lumi avviluppati in molle laccio » ti mettono innanzi il testo troppo nella sua lettera, e rivelano quella tale disposizione prosaica, pure nel tutto senti quell'impressione di mollezza e di dolcezza che accompagna il sopore mattutino, quando, così tra veglia e sonno, non puoi alzar le palpebre, gravate come di un peso, ma di un peso così dolce che ti piace e vuoi stare così.

È un lampo di poesia; l'anima consapevole e commossa del traduttore ci vive dentro. E questo senti qua e là negl'*Idillii*, materia meglio proporzionata a quell'età e a quella natura d'ingegno. E soprattutto nell'idillio quinto, il più compito esempio di poesia, che sino a quel tempo ci abbia dato.

Poinsinet lo intitolò la *Paresse*, e il nostro giovane lo lasciò senza nome, non volendo abbassare quella materia con un titolo, il quale esprima di quella il lato esteriore e grossolano.

Qui l'anima è rappresentata nello stato di riposo, senza alcuna iniziativa, cullata dolcemente dalla bella natura, e la contempla e la gode, e non cerca altro. Potrebbe l'idillio intitolarsi *La quiete* o *Il riposo*.

Un pastore contempla il mare tranquillo, dolcemente increspato, e dimentica la musa e guarda e gode. Ma il mare è in tempesta e il pastore ripara in selva oscura, e sta ben così tutto solo al canto del pino e al mormorare del rivo e sotto la chioma di un platano, e mostra il suo godimento.

Il concetto è l'instabilità del mare e come infelice è la vita del pescatore, e che contento è quel sentire sotto di sé la terra salda e sicura.

Ma una poesia non si giudica dal concetto, e tanto meno dal fatto materiale, a cui quello si riferisce.

La poesia è nel sentimento o nel motivo musicale, di cui quel fatto e quel concetto non sono che il semplice e il rozzo materiale.

Il motivo o il sentimento di questo idillio è l'anima isolata dalla società; pura di passioni e di cure, nella sua solitudine e nella sua tranquillità divenuta una con la natura, e in quella vive e si appaga. Sentimento primitivo e semplice. Questa vita

in grembo alla natura non se ne stacca mai, non si rivela come personalità umana, non sale di là a concetti e a giudizii, rimane senza iniziativa e senza movimento proprio, in balìa delle impressioni.

La natura è bella perché sentita e goduta dall'uomo; e l'uomo gode perché la contempla e rimane tuffato in quella contemplazione.

Or questo sentimento è la base elementare della poesia idillica, ch'è appunto nella pace della vita campestre e nel godimento della natura.

Ed è anche la base rudimentale della poesia leopardiana.

Il giovane a quel tempo era tutto biblioteca, salvo le sue passeggiate sul colle, solo in presenza della natura, e viveva di lei e con lei. Da queste contemplazioni e da questi godimenti attinse quel vivo sentimento della natura che è così raro ne' poeti italiani. Quel sentimento era tanto più intenso quanto meno diviso, nudrito e sviluppato da quella dolce melanconia ch'è compagna della solitudine. Or quel pastore è Leopardi, esso medesimo, e quell'idillio che traduce, suona nella sua anima come una eco della sua voce interiore. Si vede in questo giovane già l'uomo, più disposto al contemplare che al fare, e solitario e malinconico, quale lo troveremo appresso.

Ecco ora l'idillio:

Quando il ceruleo mar soavemente
Increspa il vento, al pigro core io cedo:
La Musa non mi alletta, e al mar tranquillo,
Più che alla Musa, amo sedere accanto.
Ma quando spuma il mar canuto, e l'onda
Gorgoglia, e s'alza strepitosa, e cade,
Il suol riguardo, e gli arbori e dal mare
Lungi men fuggo; allor sicura e salda
Parmi la terra, allora in selva oscura
Seder m'è grato, mentre canta un pino
Al soffiar di gran vento. Oh quanto è trista
Del pescator la vita, a cui la barca
È casa, e campo il mare infido, e il pesce

È preda incerta! Oh quanto dolcemente
D'un platano chiomato io dormo all'ombra!
Quanto m'è grato il mormorar del rivo,
Che mai nel campo il villanel disturba!

È brevissimo e si legge tutto d'un fiato, e te ne viene una impressione chiara e immediata. La forma è qui una con quella situazione dell'anima che abbiamo descritta. Parole piane, andatura uguale, suoni facili e soavi, quasi molli. L'abbandono dell'anima in grembo alla natura ha per sua espressione una certa rilassatezza, come il sopore che le membra « lieve rilassa ». È una dolce pianura, su cui l'occhio cade ugualmente, non distratto e non turbato da prominenze o incurvature. Pure, in questo mare tranquillo una increspatura c'è, e la senti in quello sdrucciolo piantato superbamente nel centro del verso: « il suol riguardo, e gli arbori ». È la tempesta che muta del pastore il sito, non l'anima. Perciò un tocca e passa, con un crescendo rapidissimo, come di chi teme e fugge, non di chi gode e resta. Quel « mar canuto », che spuma e si avvicina, e poi il gorgoglio dell'onda, e poi lo strepito, sono cose belle in sé, ma non gustate, anzi temute. Senti in quei suoni e in quel crescendo più la paura che la contemplazione. Ma quando il pastore è nella selva, il vento diviene poetico, e non dice che romoreggia il vento, dice che il pino « canta al soffiar di gran vento ». Una dissonanza o increspatura così lievemente toccata è risalto alla semplicità e alla uguaglianza del motivo, tutta una sola melodia senza variazioni o ricami. Il sentimento, prima incorporato con le cose e quasi nascosto in esse, da ultimo se ne sviluppa e si effonde.

Questa non è una traduzione, è poesia originale, e direi profetica. Perché qui c'è già un primo indizio della maniera leopardiana: la base idillica della sua anima e del suo canto, la prima e tenue corda di quello che un giorno sarà una orchestra.

Questo fu Leopardi a diciassette anni.

V

1816

RISVEGLIO LETTERARIO

Qui entra nuova materia di studio, l'*Epistolario*, fonte preziosissima di materiali, perché lo scrittore vi è colto ne' più intimi secreti della sua anima, talvolta sorpreso in veste da camera, anche nelle debolezze e nelle negligenze proprie dell'uomo. Di questo anno appunto sono le prime lettere.

Una è al Cancellieri in Roma; altre quattro al Mai, all'Acerbi, allo Stella in Milano. Roma e Milano erano i due primi centri della coltura italiana.

Roma era covo di fervori religiosi e di odii reazionarii, massime verso la Francia; ed era altresì la patria dell'archeologia e della filologia illustrata dal Visconti, dal Mai, dal Mezzofanti, e convegno dei più dotti stranieri.

Visibile è l'influsso di Roma sulle opinioni e sugli studi del giovanetto cresciuto cattolico, antifrancese ed erudito, che scrive latino e fa commenti a modo antico e segue come modello Visconti e Mai, le due stelle che brillavano nel suo firmamento. Quella sua lettera al Cancellieri tratta dei codici che erano nella Vaticana, cercando egli nuovi testi di Giulio Africano, sul quale aveva scritto un commentario. Sotto apparenza modesta vi è sfoggio e quasi vanità della sua dottrina.

Milano, che si sentiva capitale d'Italia, con fresca memoria di Parini e di Foscolo, centro di novatori e di liberali, sede gra-

dita di Monti e di Giordani, i due principi delle lettere, campo chiuso di passioni e di lotte letterarie, raccoglieva in sé la parte viva della nostra coltura. In Roma dominava la filologia, in Milano la letteratura, quel non solo intendere e commentare gli autori, ma gustarli e goderli.

Leopardi studiava come filologo. Giulio Africano era a lui così importante, come Omero o Dante. Giunsegli la *Biblioteca italiana* dell'Acerbi, ove spuntavano le prime lotte tra classici e romantici, con articoli di Monti e di Giordani, e gli si aprì un altro cielo, e mirò a Milano, Mandò lui pure qualche articolo all'Acerbi, cortesemente rifiutato. E il giovane non se ne sdegna, anzi lo ringrazia dell'« obbligante maniera »; e se qualche suo scritto poteva recare un minimo giovamento al giornale, farebbe quanto era in lui « per mostrargli più chiara l'ossequiosa sua servitù ». Così scriveva l'ignoto Leopardi al notissimo Acerbi.

Allora si volge allo *Spettatore* dello Stella, e manda a costui i suoi manoscritti letterarii, come aveva mandato a Roma i suoi manoscritti filologici. Manda il *Saggio sugli errori popolari degli antichi,* e i *Discorsi* intorno a Mosco e alla *Batracomiomachia* con le due traduzioni.

E non ebbero miglior sorte. Quelli rimasero presso il De Sinner, e questi presso allo Stella, dimenticati.

Questo non lo scoraggia, anzi lo stimola, e volge in mente qualche cosa di grosso. — Monti ha tradotto l'*Iliade,* non potrei io tradurre l'*Odissea*? — Affaticare intorno a scrittori oscuri non è valso neppure al Monti, prova il suo Persio. E mette mano al primo libro dell'*Odissea,* e lo manda caldo allo Stella, che voleva invece una traduzione dell'Apollonio Rodio. Leggete le due lettere allo Stella.

Ed ecco il giovane in istampa, ecco uscir sullo *Spettatore* il suo saggio sull'*Odissea* con alcune sue parole al pubblico. Per tradurre l'*Odissea* ci vuol dottrina, e il giovane, che non si sente ancora un letterato, parla della sua dottrina in tuono di sfida, sicuro com'è del fatto suo. E a proposito di una parola greca cita a piè di pagina Pindaro, Euripide, Sofocle, Cicerone, Strabone, Pausania, Plutarco, e fino, Dio mi perdoni, un Agathe-

merus autore di un compendio di geografia, e tutto con titolo, pagina e verso. Accanto a questa boria di dotto è l'incerta coscienza del letterato.

> M'inginocchio a tutti i letterati d'Italia per supplicarli a comunicarmi il loro parere sopra questo saggio, pubblicamente o privatamente, come piacerà loro.

I milanesi accolsero quel « m'inginocchio » come Parigi farebbe a un provinciale, con un tono tra il compatimento e lo scherno. E quando intopparono in quel « quai detti uscirti dalla chiostra de' denti? », scoppiarono le risa e il saggio fu sepolto.

Il giovane, che non aveva potuto stampare nessun manoscritto, ma che d'ogni manoscritto avea avuto lode, fu trafitto. E fece serie riflessioni sull'indirizzo dei suoi studi.

L'influsso di Milano fu salutare. Fino a quel tempo sua patria era stata la biblioteca, casa dei morti. Ora gli giunge un soffio della vita contemporanea. Il « *vir eruditissimus* » si rifà scolare, e studia i classici non solo per intenderli, ma per assaporarli; e chi trascriveva e illustrava testi, comentatore e traduttore, ora passeggia, declamando a gran voce, mutando tuono ed accento e appassionandosi, fino alle lacrime. Mezzo francese nella prosa, si mette allo studio de' classici, e s'incorpora trecento e cinquecento, i due grandi secoli del classicismo italiano. Si vien formando in lui un nuovo uomo, il letterato alla classica, a modo di Monti e Giordani. Non è già che questo nuovo uomo sia in contradizione coll'antico. Non è una ribellione, è un complemento. Si riempiono le lacune della sua educazione.

Di questo rivolgimento negli studi e nelle opinioni dà subito segno il saggio sulla fama di Orazio presso gli antichi, un discorso che seguì nello *Spettatore* all'infelice saggio sull'*Odissea*.

Il prosatore mezzo infranciosato, qui abbattutosi in un vocabolo francese, ne chiede scusa. « Dirò alla francese per nol saper dire altramente ». E gitta un frizzo agli « spiriti forti » in letteratura, ed in quelle lotte letterarie piglia posto accanto a Giordani e a Monti. Si affaticò tanto attorno a Porfirio, a Plotino, ad

Aristide, a tanti grammatici e retori oscuri, citati così spesso; e ora ha in disdegno le loro « ciarle », e motteggia gli « eterni » misteri di Plotino, e i già tanto studiati e citati mette in un fascio coll'immensa « marmaglia » di libri manoscritti, che « non si stampano perché non si leggerebbero ».

È già mutato il suo modo di scrivere. A quel tempo era in voga un curioso innesto di cinquecento e di trecento: sposare il periodo del cinquecento alla purità del trecento, matrimonio mostruoso davvero. Qui spunta nella prosa del giovane la maniera, uno scrivere convenzionale, secondo la scuola classica. Vedi quei lunghi periodi architettati in forma solenne, con molta copia di epiteti e di trasposizioni, anche a dir le cose più comuni. Vuol dire che Gellio citò Orazio una volta sola, ma molte volte Virgilio; e gira il periodo a questo modo: « Non citò Orazio che transitoriamente una volta, ma Virgilio sì bene assai volte allegò ». Accanto a questa artificiata architettura di periodo copioso e sonante, che ricorda Boccaccio e monsignor della Casa, trovi « il manifesta cosa è », e « meco ho deplorato », « opinion sua », « il gran critico di Longino » e « la gran donna di Saffo », ed « avvegnaché » in luogo di « perché », e « come » in luogo di « che », e « ragguardare » e « nominanza », e « difformità » per « divario », e « anco » per « anche », e troncamenti e ripieni e riboboli. Questo è il risultato dei primi nuovi studi, il nostro giovane in abito di purista, più vicino all'abate Cesari che a Pietro Giordani.

Si disputa in quale anno sia cominciata questa, che chiamano conversione letteraria. Il Giordani afferma che nel 1817 Leopardi non avesse ancora letto gl'italiani. Il Cugnoni pone la conversione nell'anno 1813, com'era ben noto al Giordani. Il Leopardi parla di questo in molte sue lettere con tanta precisione, che non ci cape equivoco. Nel 1817, 30 maggio, scrive così al Giordani:

Io sono andato un pezzo in traccia della erudizione più pellegrina e recondita, e dai tredici anni ai diciassette ho dato dentro a questo studio profondamente, tanto che ho scritto da sei a sette

tomi non piccoli sopra cose erudite (la qual fatica appunto è quella che mi ha rovinato); e qualche letterato straniero che è in Roma e che io non conosco, veduto alcuno degli scritti miei, non li disapprovava, e mi facea esortare a divenire, diceva egli, gran filologo. È un anno e mezzo che io quasi senza avvedermene mi son dato alle lettere belle, che prima non curava; e tutte le cose mie che ella ha vedute, e altre che non ha vedute, sono state fatte in questo tempo, sì che avendo sempre badato ai rami non ho fatto come la quercia che *A vieppiù radicarsi il succo gira, Per poi schernir d'Austro e di Borea l'onte*; a fare il che mi sono adesso rivolto tutto.

Questo brano è scritto così bene, che mostra già la sua grande perizia e pratica di lingua e di stile nelle cose italiane. È chiaro che nell'anno 1816 egli si diede alle lettere belle, che prima non curava. Oggi è venuta in moda una critica che chiamano storica, ed è appena una cronaca, la quale entra nelle più insignificanti minuterie, e cerca l'anno, il mese, il giorno quasi di molti fatti psicologici. Le evoluzioni non avvengono a data fissa; e quando si mostrano in qualche fatto importante, c'è stata già innanzi la preparazione. Nella sua prima età scolastica il giovane aveva dovuto già leggere molti autori italiani antichi, e de' recenti quelli ch'erano più in voga, poeti moltissimi, e non pochi prosatori, specialmente cinquecentisti. Letture superficiali, ma letture. Poneva grande studio nel latino e nel greco; l'italiano curava poco, rimasto in quell'italiano di uso, che allora correva. Non c'era ancora per lui una lingua buona e cattiva. Del trecento aveva dovuto leggere Dante, Boccaccio, Petrarca; ignorava tutto il resto, messo in evidenza dal purismo. Leggeva affastellatamente, accomunando buoni, mediocri e pessimi, di questo di quel secolo, senza regola e senza indirizzo. Faceva quello che abbiamo fatto tutti nel tempo che il purismo non era ancora in voga. Datosi all'erudizione, « uno de' rami », a diciotto anni si svegliò in lui il letterato, « quasi senza avvedersene ». E in verità l'uomo non coglie i passaggi del suo spirito, se non a evoluzione compiuta, ed è inconsapevole negl'intervalli tra vecchio e nuovo. A diciotto anni il giovane sentì che l'erudizione

era un ramo della quercia, e che a esser quercia gli occorrevano altri studi, e vi si mise con ardore. A quella età la sua anima impressionabile, aperta all'amore e all'entusiasmo, avviluppata dal nuovo ambiente letterario sorto sotto nome di purismo, dominata da' grandi nomi di Giordani e di Monti, non è maraviglia che sia salita alla letteratura, come sua naturale vocazione, anzi la maraviglia è che sia durata così lungo tempo negli aridi studi dell'erudito. Ma non è a credere che proprio nel diciottesimo anno sia succeduto il miracolo: ché nella natura non ci sono miracoli, né salti. Il *Saggio* e l'*Orazione agl'italiani* prenunzia già la sua vocazione letteraria. E neppure è a credere che il miracolo fosse tutto compiuto in quell'anno. Ci è un inizio di conversione, nella sua forma più pedantesca e affettata, e non è cancellata ancora la vecchia consuetudine.

Leggete il suo discorso sopra Frontone, dedicato al Mai, scopritore appunto delle lettere di Frontone. La dedica è scritta con ricerca di eleganza, con belle frasi stereotipate, con copia e finezza di pensieri; è una vera gemma, ove si paragoni col vecchio scrivere. Il difetto è che troppo lo studio vi è manifesto. Ci è moto di cervello, non c'è moto di cuore. Nel *Discorso*, dopo di aver citato il suo commentario latino sopra Frontone, racconta la viva impressione prodottagli dalla scoperta delle sue opere, e la chiama un'epoca nella storia della letteratura, come sarebbe quella di Tacito, se fosse avvenuta a' nostri tempi. Narra che avuti appena i volumi sospirati, prese a volgarizzarli, e come prefazione scrisse la vita di lui, ch'è appunto il *Discorso*. La sua ammirazione per Frontone, ch'egli giudica il primo oratore romano, dopo Tullio, sale sino all'entusiasmo, e mostra già la caldezza del suo sentimento letterario. Il giudizio che dà della sua eloquenza è caratteristico, ricco di riflessioni e di forme originali, giovenilmente splendido. Il neonato purista, con l'ardore del novizio, loda massimamente la sua riforma letteraria, quel suo ritorno ad Ennio e agli altri antichi, a quel modo che i nostri ritornarono a' trecentisti. Per la prima volta senti nominare il trecento, e ricordare Passavanti. Dallo stile gonfio e barbaro e pretensioso de' tempi suoi, Frontone tornò all'antica semplicità

e proprietà del dire, « spargendo i suoi scritti della luce, non della polvere che si trovava nelle vecchie opere », e gli uscì uno stile che a torto chiamarono secco, non mancando gli ornamenti che sono nelle cose, innestati nel soggetto, e che non risaltano certamente, come quelli di Seneca e di Plinio. « Questi lampeggiano e Frontone risplende; essi saziano e Frontone contenta; essi piacciono più al primo che al secondo istante, e Frontone più al secondo che al primo ». Qualità del suo stile è la sodezza e la forza che non esclude la semplicità e la leggiadria, ma serbando sempre la solidità e il vigore, che formano il carattere delle sue opere. Modello degli scrittori epistolari, come storico, sta al fianco di Sallustio, e come oratore, non cede che a Tullio. Questo giudizio simile a un inno, o per dir meglio a un panegirico, ti mostra già il letterato di diciotto anni, fiorito, superficiale, di poca misura e di molta prosunzione, ingegnoso più che preciso, che guarda alla scorza e non giunge al midollo. Epiteti a due a due, studio di antitesi, generalità vaghe, ripetizioni e amplificazioni, un po' di confusione, come là dove descrive lo stile di Frontone «maschio e robusto», che dopo qualche periodo diviene « semplice e leggiadro », mostrano immaturità e abbondanza giovanile, poca serietà. Se avesse guardato più addentro, avrebbe visto che le buone qualità da lui attribuite a Frontone, posto pure che sieno vere, riguardano l'esteriorità dello scrivere, e bastano appena a fare di lui un grammatico, un pedagogo, un retore, ciò ch'egli era effettivamente. A essere oratore o storico si richiede un'altezza d'intelletto, una squisitezza di sentire, una pienezza di vita interiore, che manca affatto a Frontone. Nelle sue lettere non c'è spontaneità, non sincerità, non dignità; c'è la boria del pedagogo che monta in cattedra, dicendo cose comunissime, come se le avesse scoperte lui. Spesso è raffinato, e a un motto amichevole risponde con una dissertazione, come all'imperatore che gli esprime il suo affetto risponde con un discorso manierato e sottile sulla natura dell'affetto. Nessuno meglio di lui è segno della decadenza romana, politica, morale e letteraria. Brav'omo, e assai colto, in lui, come nel suo secolo, era spenta quella vita fresca e giovanile che generava Ennio,

Plauto, Lucrezio, e non somiglia a loro e altri antichi, che per le parole. Leggendo il panegirico di Leopardi, ti par ch'egli abbia innanzi un ente di ragione, idealizzato nella giovanile fantasia, anzi che persona viva. La sua ammirazione gli è dovuta in gran parte venire da' giudizii laudativi di Macrobio, san Girolamo, Sidonio e tanti altri di quegli ultimi tempi, ripetitori gli uni degli altri, che rimasero come eco fedele, senza esame, nel suo spirito.

Scrive come purista, giudica come purista.

E sembra che anche gl'*Inni* manzoniani lasciassero qualche vestigio nel suo spirito, essendosi trovati fra i suoi schizzi un progetto d'inni cristiani, a Maria, al Redentore, agli Apostoli, al Creatore. Nelle poche frasi rimasteci, troviamo idee melanconiche, un grido d'angoscia che invoca pietà:

Tu hai provata questa vita nostra, tu ne hai assaporato il nulla, tu hai sentito il dolore e l'infelicità dell'esser nostro. Pietà di tanti affanni, pietà di questa povera creatura tua... Tempo verrà ch'io non restandomi altra luce di speranza, porrò tutta la mia speranza nella morte, e allora ricorrerò a te.

VI

1817

L' « ENEIDE »

Vediamo ora il nostro giovane a diciannove anni. Ha già una notorietà, se non può dirsi ancora una celebrità.

Ha conquistato un posto nello *Spettatore*, dov'escono regolarmente i suoi scritti, ed è già entrato in relazione con Mai, Monti e Giordani. Se in letteratura è tenuto un dilettante, non è messa in dubbio la sua fama di erudito.

Il primo lavoro di quest'anno, che comparisce sullo *Spettatore*, è il volgarizzamento della *Torta*, un leggiadro poemetto latino, recato in italiano già da parecchi e imitato da Baldi. Vi si descrive il modo di far la torta, con molta copia di particolari, e richiede nel traduttore molto uso e proprietà di lingua. Leopardi vi riesce per bene, e mostra già il progresso fatto in questi studi. Venne poi l'*Inno a Nettuno*, un vero *tour de force*, e le due odi greche sue, ch'egli attribuì ad Anacreonte; e fu assicurata la sua fama di peritissimo in greco, in latino e in italiano, e insieme di eruditissimo nelle cose dell'antichità. Quelle annotazioni illustrative del testo fecero sbalordire Giordani, e quell'inno parve davvero versione di cosa greca, e mise sulle furie il custode della Vaticana, dalla quale credeva trafugato il manoscritto. L'inno, capitato per errore nell'ufficio della *Biblioteca italiana*, indusse Acerbi, il suo direttore, a scriverne all'autore, offrendoglisi di pubblicarlo. Ma fu troppo tardi; Leopardi tenne fede allo *Spettatore*.

Ecco venir dopo la *Titanomachia,* versione di un frammento della *Teogonia.* E l'importante qui non è la traduzione, è la prefazione. Ci si vede miglior uso di lingua, ancorché non manchino forme arcaiche, come « spacciovi per le corte ». Il periodo è alla maniera del Giordani, con quel suo fare vivo, elegante, signorile, in guanti gialli. E questo è già un progresso. Ci si scorge l'impressione di colui ch'egli chiamava suo maestro.

Vi si nota pure un gusto letterario già formato e sicuro. Non dice più opinioni altrui, afferma le sue, e con autorità, come di chi sente già il suo peso. Ha già non solo libertà, ma temerità di giudizio, osando censurare il *Virgilio* del Caro, tenuto inviolabile da' puristi, quasi una divinità. E la sua censura è nuova, ed è giusta, notando acutamente che il Caro ha travestito quel Virgilio in toga, in un Virgilio borghese. Poi ci pensa su, stupisce dell'audacia, prevede lo scandalo e, finito l'Esiodo, ritorna al Caro per chieder perdono del suo ardire; e non gli valse, e fu un gran baccano tra' puristi di Milano, e Giordani stesso dové scendere nell'arena per meglio spiegare e attenuare l'ardita sentenza.

Ma sentire Virgilio non è ricreare Virgilio. E se il giovane ebbe ragione contro il Caro, ebbe torto a voler mostrar lui come s'aveva a fare. Non aveva ancora potenza uguale al gusto. E gli uscì un Virgilio né togato né borghese, un Virgilio letterale. Prendiamo i primi versi, quel magnifico preludio all'incendio di Troia:

Conticuere omnes, intentique ora tenebant.

Già ti senti alzato di terra tre cubiti in questa magnificenza di verso; ti è innanzi in modo subitaneo uno di quegli alti silenzi, segno delle grandi aspettazioni, illuminato da una forma plastica, « le facce tese ». Ed è un verso finito in sé, con un certo riposo, prima che Enea sorga a parlare. Un fatto materiale, detto pure con una certa nobiltà di tono, che non fa dissonanza col tono elevato del primo verso, che voi risentite subito appresso:

Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Trojanas ut opes et lamentabile regnum
Eruerint Danai, quæque ipse miserrima vidi,
Et quorum pars magna fui. Quis talia fando...
Temperet a lacrymis?

E il verso si ferma a mezzo come un singhiozzo che rompa la parola. Enea non può continuare subito, ha gli occhi umidi, è commosso:

Et jam nox humida cœlo
Praecipitat, suadentque cadentia sidera somnos.

È notte, cadono le stelle, è così dolce il sonno e l'oblio. «*Animus horret, luctu refugit.*» Eppure «*amor*», l'interesse della regina per lui e la sua patria, lo fa parlare:

Sed si tantus amor nostros cognoscere casus
Et breviter Trojæ supremum audire laborem,
Quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
Incipiam.

L'impressione che ti viene da questa musica è che tu ti senti immediatamente trasportare in regioni indefinite, tra dolci armonie e melanconie, le più dolci che abbiano mai lusingato orecchio e cuor d'uomo. E nasce non pure dalla solennità sempre eguale di tono e di accento e di armonia severa insieme ed elevata, ma da quella forma plastica e condensata, pregna di lagrime e di sottintesi, sì che la parola, oltre il suo senso materiale, te ne offre tanti altri all'immaginazione, come l'«*infandum dolorem*» il «*lamentabile regnum*», l'«*eruerint Danai*», il «*tantus amor*», il «*luctu refugit*».

L'impressione è unica, uguale, non sparpagliata nelle parti, raccolta e concentrata nel tutto, attesa una mirabile fusione di tinte e di oggetti, quasi sulla stessa tela, tutto insieme allo sguardo, come in quel «*quæque ipse miserrima vidi*». Effetti possibili soprattutto a quella potente forma latina, sintetica e insieme trasparente, e che per audacia di trasposizioni incorpora

le immagini le une nelle altre, e tutto fonde e tutto ti offre simultaneo.

Ora, il Caro, traducendo, fa proprio il contrario e guasta tutta questa idealità della forma virgiliana.

Quella potente parola latina che dice tante cose nel suo indeterminato, egli l'analizza, la spiega e la descrive, e le toglie così ogni prestigio ed ogni elasticità.

Fa pena vedere diluita in epiteti quasi sinonimi quella eloquente unità, e fissate le immagini e i sentimenti che ti fluttuano al di dentro della parola latina. Questo è appunto spoetizzare la parola e ridurla vil prosa. « *Intentique ora tenebant* ». Si capisce ch'era per desiderio di sentire. Pure, il Caro crede utile la spiegazione e traduce: « Attenti e desiosi d'udir ». « *Dolorem infandum* » è tradotto: « dogliosa istoria ». Dov'è quel terribile « *infandum* »? E quel « *dolorem* », in cui cade e si appunta il verso, quel « *dolorem* » che legato a quell'« *infandum* », investe e domina tutto il verso, eccolo qui, è svaporato in un epiteto: « dogliosa istoria ». E così il « *renovare* » analizzato diviene « amara e orribil rimembranza », il « *lamentabile* » è tradotto: « di pietà degna e di pianto »; l'« *eruerint Danai* », che domina il periodo ed esprime quel primo impeto e furore greco, cade in luogo secondario e in forma passiva: « per man de' greci arsa e distrutta »; quel « *miserrima* », così pieno di sospiri e di immagini, è « ruina e scempio »; e quel divino « *suadent cadentia sidera somnos* », quel dolce e inconsapevole insinuarsi del sonno? Oimè!

e già le stelle
Sonno, dal ciel caggendo, agli occhi infondono!

Mi pare un chirurgo che ti faccia una lavanda agli occhi. E quell'« *amor, tantus amor* »? diviene curiosità e piacere di femmina: « ti aggrada »!

Fino quel modesto e semplice « *incipiam* » è analizzato e diviene: « io lo pur conterò ». Così quella ideale forma pregnante e inviolabile il prosaico ostetrico me l'ha tradotta, e ne ha cavato un aborto. L'immaginazione metteva entro a quella tante cose.

O cosa c'era? « Attenti e desiosi d'udire, arsa e distrutta, di pietà degna e di pianto, ruina e scempio »! Con questa disposizione prosaica non è meraviglia, che dove nel testo è azione, qui sia epiteto e descrizione, e il moto diventi stato, sì che gli oggetti non sieno colti nel primo atto subitaneo, come è il « *conticuere* » e l'« *horret* » e il « *luctu refugit* », ma nel risultato stazionario dell'atto, come « stavan taciti » e come è in questi due versi incredibili:

> Benché lutto e dolor mi rinnovelle,
> E sol de la memoria mi sgomente.

E cosa è questo? E il « *meminisse horret* », e il « *luctu refugit* »? Dov'è l'« *horret* »? dove è il « *refugit* »? i due atti che dominano il verso e gittano nell'anima tanta emozione? Spariti. E resta il « *meminisse* » e il « *luctu* », due parole da cui l'ostetrico cava due versi.

Non siamo più in cielo. Siamo in terra, anzi in piazza, tra gente volgare. Invano chiedi qui, dove sia quel tono solenne ed elevato, quelle divine armonie dolci e melanconiche, quel fluttuare d'immagini, quella fusione di colori e di cose. Il tono è senza carattere, e con quei sinonimi pende al declamatorio, come « arsa e distrutta », « arse e cadéo », e ora ti casca e rasenta il volgare, ora va al melodrammatico.

> *Quis talia fando... temperet a lacrymis?*
> E chi sarebbe...
> Che a ragionar di ciò non lagrimasse?

Qui il tono è tra il cascante e il volgare. « *Regina, jubes* », è tradotto:

> Regina eccelsa, a raccontar m'inviti.

Qui siamo in pieno melodramma:

> *Sed si tantus amor nostros cognoscere casus*
> *Et breviter Trojæ supremum audire laborem...*

Ma se tanto d'udire i nostri guai,
Se brevemente di saver t'agrada
L'ultimo eccidio, ond'ella arse e cadéo...

Dov'è tanta emozione, qui è tutto volgarità. « I nostri guai » sono i guai di casa mia. E « l'ultimo eccidio, ond'ella arse e cadéo », cosa è di rimpetto a quel « *supremum laborem* »? « *Supremum* », l'ultimo di ogni ultimo, l'ultimo assoluto, supremo; ma si può dire qui altrimenti che supremo come quel poeta che se ne intendeva e disse:

Il supremo respiro mandò?

E il « *laborem* », dov'è non solo quel materiale eccidio, ma l'affanno, il travaglio, l'angoscia, l'agonia? Diluito e materializzato in quello « eccidio ond'ella arse e cadéo ». Il traduttore sostituisce la quantità alla qualità, come quell'« *ipse* » che diviene un triplice io, « vid'io », « io stesso il vidi », « io fui ».

Leopardi quando diceva in fondo che la traduzione del Caro gli pareva un travestimento borghese di Virgilio, diceva vero. Ma lui!

La forma non gli ha aperto ancora tutti i suoi segreti, e non si sente libero innanzi a Virgilio, anzi gli sta innanzi come servo, e ne spia gli atti e i gesti. Ciò che egli dice è proprio il testo, e come il testo lo dice; ma quegli atti e quei gesti imitati da lui sono goffaggini, e non c'è spontaneità, né sveltezza, e non sentimento e non colorito. C'è l'« infando dolore » e il « miserando regno », ma questo italiano è non altro che la nuda lettera del testo latino, e non genera né quelle immagini, né quelle armonie, né quei sentimenti, massime in compagnia di forme prosaiche e volgari, come il « *tantas opes* » divenuto i « teucri averi », e il « *renovare jubes* » divenuto un « cui tu m'imponi ch'io rinnovelli ». Il « *conticuere* » è l'« ammutirono », meno il suono rimpiccinito e il tuono quasi comico: e il « fissi in lui Teneano i volti », oltre quello « in lui » che andava sottinteso, ed è espresso, e peggio in fin di verso, non rende quella forma plastica virgi-

liana, quella tensione de' volti. O chi riconoscerebbe il « *talia fando* » ed il « *temperet a lacrymis* » in quello: « E qual potrebbe rattenere il pianto, Tai cose in ragionando »? E quel « *suadent somnos* » divenuto un: « vanno persuadendo il sonno »; e quel « *tantus amor* » divenuto un: « ti diletta, e hai desio »; e l'« *horret* » divenuto un: « all'alma orrendo », e il « *luctu* » plastico trasformato nel subbiettivo « addolorata »! In verità basta.

Volete sentire il vero traduttore di Virgilio? Volete il poeta che rende il poeta, ma a modo suo e con tono e con accento suo? Eccovi avanti l'« *infandum jubes renovare dolorem* »:

Tu vuoi ch'io rinnovelli
Disperato dolor . . . . .

« *Infandum dolorem* », « disperato dolor », l'uno senza espressione e l'altro senza speranza, tutti e due infiniti. E il « *quis temperet a lacrymis* »? Eccolo:

E se non piangi, di che pianger suoli?

E la simultaneità del « *fando* » e del « *lacrymis* »? Eccolo:

Parlare e lagrimar vedra' mi insieme.

E il « *tantus amor nostros cognoscere casus* »?

Ma s'a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto...

Eccovi il traduttore di Virgilio. A che distanza stanno dai due poeti il vecchio Caro e Leopardi ancor giovanetto!

VII

1817

PROGRESSO LETTERARIO

La traduzione del secondo libro dell'*Eneide* è preceduta da alcune parole, che si possono chiamare il testamento del giovane Leopardi.

Siamo ancora in pieno purismo.

Udite questo periodo:

Sporti a parte a parte, come abbia io adoperato per venire all'intendimento mio, e le leggi che mi sono parute da osservare, disutil cosa sarebbe ed anzi nocevole che no, avvenga che, se e' parratti che non indarno io siami faticato, la traduzione istessa tutto ti mostrerà, troppo meglio che non potrei qui far io, e se l'opposito addiverrà, nuocerebbemi che tu sapessi come io conoscendo il modo di ben tradurre Virgilio, l'ho poi tradotto male.

Già è un periodo faticosamente costrutto. Ma, emendato anche, si può citare come modello di pedanteria in un purista. Ci si vedono studi di lingua appena incominciati e frettolosi.

Pure, questo modo di scrivere gli procacciò riputazione in quel tempo che tutto era padre Cesari; e l'Accademia di Scienze ed Arti di Viterbo gli mandò il diploma di socio nella sezione intesa a promuovere gli studi di lingua.

Ma il nuovo socio andò subito innanzi, e i suoi vecchi colleghi rimasero lì. Perché il giovane alcuni mesi dopo rifiuta que-

sta scrittura come cosa miserabile e fanciullesca, e qui stesso rifiuta tutto quello che ha scritto innanzi, e la stessa sua versione sentenzia duramente, notando che, dileguatosi il poeta, resta solo il traduttore. Se c'è il testo « a motto a motto, la scelta de' sinonimi, il collocamento delle parole, la forza del dire, l'armonia espressiva del verso, tutto manca o è cattivo ».

Pur gli rimane un figlio, che non può indursi a rifiutar per suo; ma è una velleità e quasi un puntiglio, standogli ancora sul cuore quel riso milanese del « suo inginocchiarsi » e della « chiostra dei denti ».

La ferita ancora sanguina.

E quella *Odissea* così malmenata gli è cara, e promette di migliorarla e di condurla a termine.

Ma non ne fu niente. Digerì la bile e non ci pensò più.

Questa prefazione è dunque il rifiuto di tutte le sue opere. E non è già il rifiuto di uomo che si abbandoni e non abbia più fede in sé. È il rifiuto di chi ha già innanzi a sé un esemplare più perfetto, e si sente passare in una esistenza superiore.

L'uomo si forma a strati come la terra. E non è dato a tutti di salire strato a strato. Giunto lo strato normale del suo organismo, l'uomo non patisce altra forma, e là si ferma e vi si ripete, vi si cristallizza. A Leopardi nel suo diciottesimo anno è transizione quello che ai più è lo strato normale della vita.

Il rifiuto che fa di sé stesso è il presentimento del nuovo essere che si va formando in lui. Non è più l'erudito e il traduttore, è il letterato e il poeta che già in immaginazione si mette accanto a Tasso, a Metastasio, ad Alfieri. Perché questa liquidazione testamentaria delle sue opere finisce con audace presentimento, appena temperato dalla modestia d'obbligo innanzi al pubblico.

Volesse il cielo che a queste riprovate opere tenesse dietro alcuna cosa buona, come al *Rinaldo* del Tasso, al *Giustino* del Metastasio, alla *Cleopatra* dell'Alfieri; che non par da sperarne.

Non gli par da sperarne, pur lo ha pensato, lo dice e lo stampa, e mescola il suo nome tra quei grandi nomi.

Nella scala della creazione il presentimento rappresenta una gran parte. Ci è nella forma inferiore un addentellato al suo di là, alla forma più elevata, un'immagine abbozzata e un sentimento vago di un essere più compiuto. E non finisce nell'uomo la scala degli esseri, perché anche nell'uomo è il presentimento di un di là a lui superiore, ch'egli vagheggia e abbozza nella sua idea, e chiama l'ideale, una certa idea, non so che più perfetto, che non trova nell'esistenza naturale.

Gli angioli, i demoni, le celesti deità, tutti gli esseri spirituali, dei quali l'immaginazione umana ha popolato l'universo, sono le realità di questo presentimento, tentativi per foggiare o pensare quell'ideale esistenza superiore, che ci è sempre vicina, e ci è sempre lontana. Religione, poesia, filosofia, hanno a base questo invitto presentimento che resiste a tutti gli sforzi del puro umanismo, e cacciato ripullula sempre.

E, in verità, se crediamo che l'uomo sia l'ultima forma della creazione, e che gl'infiniti mondi sieno non altro che lampioncini affissi là per fargli luce, si potrebbe tenere quel presentimento come superstizione di femminuccia. Ma se questo non è possibile crederlo, quel presentimento insito nella nostra natura di uomini non è che l'addentellato a una forma ulteriore, e contiene in sé quest'affermazione, che noi non siamo ultimo, ma intermedio anello nella catena degli esseri.

Appunto perché semplice presentimento, la concezione non può essere attinta nella sua realtà malgrado ogni sforzo d'immaginazione; e se possiamo trovare differenze quantitative, non ci è dato trovare differenze di qualità tra noi e il nostro di là, altro che vaghe e a base umana. La concezione rimane solo, adunque, ideale, una nostra idea, il cui riflesso luce sulla faccia degli esseri da noi foggiati.

L'ideale fa la sua apparizione nella gioventù in modo puro, ingenuo e gioioso, perché vediamo allora in quello lo stesso reale, di cui non abbiamo esperienza, e la terra e la vita è tutta un riso.

Questo è il tempo fuggitivo a cui accenna Leopardi in alcuni versi, troppo breve, e in lui brevissimo, in lui che a sedici anni faceva studi senili.

Nei suoi comenti e nelle sue traduzioni è appena qua e colà qualche raggio di un'anima ideale. A diciotto anni, quando cominciava in lui a svegliarsi il letterato e il poeta, quel primo ideale, così puro e così gioioso nel giovane, gli apparve con entro una profonda dissonanza, gli apparve contaminato e rattristato da quel suo ambiente domestico e paesano.

Lo scolare allegro e ingegnoso, che dava di gran pugni al fratello Carlo e canzonava il maestro, e foggiava poetici scherzi, divenendo adulto acquistò una formidabile chiarezza del suo stato. Più si allargava il suo orizzonte e s'ingrandivano i suoi ideali, e più sentiva la pressura del piccolo e prosaico ambiente, in cui era nato.

La sua vita fino a questo tempo fu tutta menata a Recanati.

Ascoli è tondo e lungo è Recanati.

Immaginate una strada lunga con alcune vie traverse, e poi monte Morello, il sobborgo, dove tra parecchie case patrizie primeggia casa Leopardi, di antica architettura.

Nei mezzanini è la biblioteca, e la stanza con alcova, dove alcun tempo dormirono i due fratelli. Passarono poi su al primo piano, ove anche oggi si vede la camera di Giacomo. Lì è ancora il suo letticciuolo di legno, e una coltre di color giallo sbiadito, e il cassettone, e il piccolo armadio, e alcune seggiole, e qualche quadro di armenti, memoria di una vita passata fra tanti studi.

Al primo piano e nell'anticamera vedi una statua di soldato armato all'antica e con una lancia irrugginita in mano: ti par d'entrare in un castello feudale. Trovi appresso sale ampie, con mobilio antico indorato e fregiato, e le pareti tappezzate di damasco, con grandi specchi a cornici indorate. Il padre, Monaldo, con quei calzoni corti, e la madre nata marchesa Antici, una famiglia antica di colà, compivano l'illusione. Casa e gente del secolo passato.

Monaldo, uomo coltissimo, autore di parecchie opere dimenticate, alle quali la *Civiltà Cattolica* aveva profetato l'immortalità, era retrivo e papalino, e si dice anche della setta dei

Sanfedisti, nome nuovo e illustrato in Napoli dal cardinale Ruffo, e opposto al vecchio nome degli avversarii, a' Carbonari. La libertà era per lui « la prediletta figlia del demonio e la nemica dei popoli ». Tagliato all'antica, nemico di novità, tutto cerimoniale ed etichetta: senti colà dentro il nobile e il prete.

Carlo era quasi in tutto il papà. Concepiva allo stesso modo libertà e patria. Sonetteggiava, traduceva in verso. È sua una traduzione dall'inglese e un'altra dal francese, attribuite a Giacomo. Continue dispute tra lui e Giacomo, maggiore di un anno, le cui opinioni intorno alla libertà e alla patria, derivate da' classici, erano una stonatura in famiglia.

Giacomo, di complessione debolissima, così mal costrutto, richiedeva cure molte e delicate per la sua educazione. Ma fu lasciato fare e parve un prodigio quando a quattordici anni diè pubblico esame di rettorica e filosofia. Non si capì che per formare lo spirto bisogna formare il corpo, e che gli studi troppo precoci ammazzano. Certo, dové più incurvargli il dorso quello starsi giorno e notte piegato a trascrivere, né gli poté far bene allo stomaco, né alla vista. E i suoi mali cominciarono appunto dallo stomaco e dalla vista.

Non è dunque maraviglia che a diciotto anni non era ancora ben formato e pareva un fanciullo, ed era trattato come fanciullo, e prima dal padre. La stessa servitù non gli aveva l'ossequio dovuto, il castaldo gli rispondeva con una cert'aria da fargli capire che non era ancora uomo. I suoi pari, i giovani patrizii, lo chiamavano il misantropo, il filosofo, il gobbo, e quando, pieno il capo di libri, e così distratto ed a capo basso, usciva a passeggiare, i monelli gli davano la baia.

Cresceva adunque Leopardi senza maestri e senza compagni e senza amici, solo e chiuso in sé, incompreso, meschino, tra l'ironia e lo scherno, lui che, leggendo Virgilio, « andava del continuo spasimando, e senza avvedersene, lo recitava cangiando tuono quando il si convenia, e infocandosi, e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima ».

Quel suo ambiente domestico e paesano cosa doveva parere a lui, che abitava già in ispirito tra le grandi figure dell'anti-

chità, e con innanzi alla immaginazione Roma, Milano, Firenze, Giordani, Mai, Alfieri, Parini e Monti? L'ideale gli si mostrò tra le spine, dissonanza completa tra quello e il suo ambiente.

Com'è proprio delle nature delicate e solitarie, il suo stato abituale era una dolce malinconia, che lo disponeva alla tenerezza ed al fantasticare.

Ma presto, in così giovane età, la malinconia si voltò in tristezza, accompagnata e nutrita dalla noia, di cui ebbe un così precoce e un così acuto sentimento. Quel suo stato malaticcio gli tolse lo studio, e non ebbe altro schermo dalla noia che il suo pensiero, e quel pensiero, assiduo, aggravava il suo male.

VIII

1817

CORRISPONDENZA CON GIORDANI

Pubblicata la versone dell'*Eneide*, il giovane ne inviò un esemplare al Mai, al Monti, al Giordani.

Al Mai scrisse: « Il mio Frontone, indegno di veder la luce, torna a me, e starà per innanzi in tenebre eternamente. Può dir altri che io ho gittato quella grossa fatica, ma io non reputo inutile un libro che mi ha fatto noto al Mai ». Al Monti scrisse chiamandolo suo principe, e « traduttore della *Iliade* primo in Europa, e grande amico del grande Annibal Caro ». Al Giordani scrisse: « Valere assai più una sua riprensione, che la lode di cento altri ». Il tono di queste lettere è cerimonioso e ossequioso, come di giovane a uomini sommi, e che scriva loro la prima volta. Ci si vede lo stampo del cinquecento, un giro di frasi artificiato, con un accento nobile.

Il Mai, filologo più che letterato, rispose ringraziando, e tenne sempre in gran pregio il giovane dotto. Il Monti, trattato da principe, rispose principescamente, guardando dall'alto suo seggio l'umile suddito, e ammonendolo senza istruirlo. Il Giordani rimane maravigliato di tanta lode e si affretta a rispondere: « Illustrissimo e pregiatissimo signor conte », attribuendo le lodi a cortesia d'uso, e credendo avesse a fare con un pezzo grosso. Ma, saputo dallo Stella della giovanile età, riscrisse subito, e si rallegra con lui dei forti studi, augurandogli che, com'era un

miracolo di Recanati, sia presto onore d'Italia, e gl'invia in dono le sue prose. La lettera non più all'« illustrissimo signor conte », ma al « signor contino pregiatissimo », ha un tono di autorità benevola, come di un naturale patrono della gioventù. Giordani ignorava qual effetto insolito doveva produrre quella sua solita maniera di scrivere. Immaginate qualcuno che nella sua giovane età abbia ricevuto una lettera da Alessandro Manzoni, con consigli amorevoli, e con dimostrazione di affetto. C'era da uscirne matto. E Giordani e Monti erano i Manzoni di quel tempo. Figurarsi quel giovane così facile all'affetto e all'entusiasmo, con tanta idealità, al quale Monti e Giordani erano numi, tirato dalla loro fama all'indirizzo letterario, lui che vedeva negli studi filologici l'ultima mèta! E capirete allora che la sua risposta cominci così:

Che io veda e legga i caratteri del Giordani, che egli scriva a me, che io possa sperare d'averlo d'ora innanzi a maestro, sono cose che appena posso credere. Né ella se ne maraviglierebbe, se sapesse per quanto tempo e con quanto amore io abbia vagheggiata questa idea, perché le cose desideratissime paiono impossibili quando sono presenti.

Così cominciò una corrispondenza affettuosa che durò tutta la vita, e per intenderne il cammino basterà dire che dall'« illustrissimo signor conte » e dal « pregiatissimo signor contino » si giunge sino a « Giacomino mio adorabile ». Le intestazioni e le sottoscrizioni sono la chiave del cuore, una specie di psicometro che ti fa indovinare il maggior o minor calore dell'anima.

La prima lettera del divenuto poi « adorabile Giacomino » comincia con la frase consacrata di « stimatissimo signore » e finisce con quella di « umilissimo devotissimo servitore ». Il rispetto tiene compressi tutti i sentimenti di un'anima ricca e calda e impaziente di traboccare, rimasta chiusa in un cerchio di forme convenzionali, sicché Giordani poté ben crederla non altro che una cerimonia.

Ma nella seconda lettera hai uno « stimatissimo e carissimo signore », alle affettuose frasi di Giordani l'anima si apre come

un fiore che si schiude al sole, e cominciano le rivelazioni, le confessioni, le confidenze, e si finisce con un « vero e affettuosissimo servo ». Ci si vede ancora un po' d'impaccio e di timidezza, come innanzi a una statua colossale a cui non osi avvicinarti, un desiderio di ben parare, uno studio di forme e di concetti, un situarsi nel modo più favorevole. Ma nella terza lettera l'intestazione d'uso sparisce, o, per dir meglio, è incorporata nella lettera, ed hai un « carissimo e desideratissimo signor Giordani mio », e all'ultimo un « desiderantissimo servo ». Qui l'anima trabocca, e, uscita dalla solitudine, incontratasi anima con anima, si versa tutta, con tanta esaltazione, con tanta effusione, che voleva essere una lettera, ed è un volume.

L'altra lettera è tutta di polemica, e il giovine alza la fronte, e si mette a braccetto, e osa dire al « maestro » la sua opinione, non senza qualche dubbio: dovesse aversela a male? Il « maestro », un po' pedante, ma un gran brav'omo, dopo quella terza lettera ch'egli chiama « facondissima », e dopo questa polemica ch'egli qualifica un « filosofare con sottigliezza e delicatezza e sodezza », viene lui in ammirazione, e gli si forma nella mente la prima immagine di quel colosso di Giacomo Leopardi, come egli lo chiamò poi.

La corrispondenza diviene sempre più affettuosa, e prende ad imprestito dal vocabolario degli amanti le frasi più tenere. Non c'è più il signore e non c'è più il servo. Hai l'« amantissimo suo Giacomo Leopardi », e poi cessa il « suo » e comincia il « voi », e Leopardi svanisce anch'esso e resta un « addio », un « vostro Giacomo », come si fa tra intimi, dopo lunga dimestichezza.

Il tenero giovane cerca epiteti nuovi a significare l'affetto, e, quando non può, li moltiplica: « Dilettissimo Giordani », « Dolcissimo, caro, carissimo Giordani teneramente v'amo », e poi Giordani resta lì ed hai « Mio carissimo » e « Addio carissimo e dilettissimo mio ».

In questa intimità vengono fuori motti, scherzi, osservazioni, consigli, dispute, espansioni, confessioni; la selce percossa manda scintille.

Qual'era allora la vita intellettuale e morale di Giacomo, s'è visto. Chiuso in sé e solo, malaticcio, malinconico, spregiato e incompreso, estraneo alla società e ad ogni uso di mondo, con tanti ideali e con tante illusioni in capo, con tanta sete di gloria: vita poetica se mai ci fu, appunto per quella dissonanza. Pure, di questa vita non penetra nulla finora nei suoi scritti eruditi e letterarii; gli pesa come una cappa di piombo, ma è un peso divenutogli abituale, su cui per difetto di attrito non si riflette ancora il suo spirito. Studia, comenta, traduce in verso; il suo spirito è fuori della sua vita, è in Mosco, nell'*Odissea*, nell'*Eneide*; ma invano, salvo qualche lampo qua e là, cerchiamo in queste versioni una vita poetica, e possiamo fin da ora presumere che a lui manchi la forza di trasferirsi in una vita a lui estranea e rappresentarla idealmente. Al contrario, il suo incontro con Giordani fu un vero avvenimento, tirando il giovane dalla monotonia e dalla noia della sua solitudine spirituale, e mettendolo in comunione con un uomo collocato sì alto nella sua immaginazione. E quando prende con lui dimestichezza e gli può scrivere con tutta confidenza, effonde in seno all'amico le sue angosce, e la sua vita intima gli appare tutta innanzi riflessa nella sua immaginazione e colorata dalle sue impressioni; egli è per la prima volta il poeta di sé stesso.

Notabile è soprattutto la terza lettera, ch'egli chiama un volume, e ch'io chiamerò la sua prima poesia, la prima rivelazione della sua vita intima in quella dissonanza ch'è tra quel suo ambiente domestico e paesano, e il mondo ingrandito dalla sua immaginazione e dalle sue illusioni.

Per la prima volta il giovane gitta giù tutto il suo bagaglio di frasi e di modi convenzionali; non fa un lavoro di fantasia, soffre troppo perché pensi a forme letterarie; ciò che scrive esce da una emozione sempre sincera; e se c'è qua e là qualche cosa di soverchio, non è rettorica, è caldezza e abbondanza giovanile. E se vai innanzi in questa corrispondenza, farai questa osservazione, che lo stile si anima e si colora quando il giovane parla di sé, e tutto l'altro rimane nell'ombra, come cosa che non mette in movimento il suo pensiero. Soprattutto non trovi mai nulla

che si riferisca al mondo esteriore ed esprima le sue impressioni, se non quando esso abbia qualche relazione col suo dolore.

Onde possiamo dire, fin da ora, che l'anima del giovane è tutta concentrata in sé stessa, e non esce fuori della sua personalità, se non per gittare uno sguardo distratto su tutto il rimanente.

Raccogliendo i risultati di queste osservazioni, possiamo avere un concetto chiaro di quello che era Giacomo Leopardi a diciannove anni. Eruditissimo, sì da parere un miracolo, versato soprattutto nelle tre letterature che a lui paiono le « sole vere », la greca, la latina e l'italiana, loro « figlia legittima », aperto alle impressioni letterarie e di un gusto classico a modo Giordani: un antico in mezzo al mondo moderno. E non gli è uscito ancora un lavoro, che faccia presumere originalità e grandezza di scrittore. Le sue traduzioni, piuttosto che poesie, sono esercizii di verso, e poco felici: colà dentro non c'è l'autore e non c'è lui. Le sue imitazioni, come l'*Inno a Nettuno*, se mostrano la sua singolare perizia dell'antico, sono un bel cadavere, una restaurazione delle forme, vacue di spirito. La sua prosa, da principio scorretta e alla francese, ora va a tentoni fra trecentisti e cinquecentisti, con uno sforzo verso il purismo, che rivela studi freschi e poco digesti.

Finora è un semplice letterato.

I suoi ideali sono vuoti di contenuto, non religiosi, non politici, non etici, non sociali: sono puramente letterarii e formali. Gl'ideali vecchi ed ereditarii scompaiono; se ne apparecchiano altri attirati da' nuovi studi e dall'ambiente letterario contemporaneo. E per darne un esempio, innanzi al suo spirito non c'è ancora l'Italia serva e divisa; e se ama l'Italia, gli è perché essa è la figlia di Grecia e di Roma, la vera erede della letteratura greco-latina. Sono sentimenti letterarii, reminiscenze classiche; sono materiali sparsi, che comunicano al giovane forme, concetti, immagini; atomi o elementi ancora non accostati e organizzati nella fantasia, dov'è la potenza generativa dell'arte. Non c'è ancora il nuovo ideale, e l'antico muore.

L'ambiente repulsivo di Recanati dovea poco favorire uno sviluppo pronto e rigoglioso di queste forze.

A diciannove anni la sua complessione, debolissima per natura, era già logora dall'eccessivo e assiduo lavoro, e la vista gli si era infiacchita in modo, che poco potea più leggere o scrivere. Nel suo isolamento morale, sdegnoso di divertimenti e distrazioni, che chiamava occupazioni mondane, passeggiava lunghe ore nella stanza tutto solo, fra due stati ugualmente micidiali: o un pensiero concentrato ed ozioso, nutrito di disegni in aria che sapeva di non poter eseguire, e che gli rendeva più acuto il dolore del suo stato; o la noia, ch'è il sentimento d'una esistenza vacua, con la coscienza di non poterne uscire. « Amaro e noia la vita, altro mai nulla ».

Uno stato così fatto non è niente favorevole alla produzione. Esso è accasciamento ed impotenza. Ed è la tragedia della sua vita. Proprio allora che al giovane si aprono nuovi mondi, e rifiuta tutte le sue opere, col presentimento di una grandezza futura, di cui dà per esempio Tasso, Metastasio, Alfieri, il suo stato è tale, che gli tronca a mezzo gli studi e le speranze. Questo stato ha per sua espressione la melanconia, la quale appunto è la forza senza espansione, rimasta semplice vita interiore. Guardate la sua faccia: una fronte ampia, che domina quelle guance scarne e pallide, e lo sguardo dolcissimo, indizio di mestizia e di bontà, e sulle labbra un riso che non ha la forza di uscire.

Certo, a quel cuore sì caldo, a quella squisita sensibilità, a quelle forze impazienti di luce e rimaste compresse era necessaria l'amicizia e l'amore. « Ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita ». Più si sentiva solo, e più doveva desiderare il suo altro. E non è dunque maraviglia che la sua amicizia verso il Giordani prenda tutte le forme dell'amore e che l'anima trabocchi.

Notabile è la terza lettera, lunga come i colloquii degli amanti, e piena di giovanile entusiasmo.

La vita sua gli si offre innanzi riflessa dalla indignazione, dalla collera, dall'amicizia, dall'attrito; egli scolpisce la sua infelicità, sfoga le sue pene, e perché le può sfogare si sente felice.

Quel giorno che scrisse quel « tomo », com'egli dice, fu un bel giorno, e così raro. Indi quella pienezza e quel calore di una

forza che si effonde e genera una prosa, di cui non è esempio avanti.

Non è modello di prosa, non prosa astrattamente congegnata, e neppure la prosa sua, perché più tardi te ne creerà un'altra. È la prosa di quel momento e di quella situazione, in tutte le varietà e le movenze di un'anima schietta. Già fin dal principio il dettato corre fluido, animato, « con pieno spargimento di cuore ».

Non c'è ombra più di forme letterarie o convenzionali, non arcaismi, non legami artificiali, non contorsioni, o parentesi, non descrizioni, non cerimonie d'uso.

Il cuore « si sparge » fin dalle prime righe; il giovane si sente felice: « Oh sia benedetto Iddio che mi ha conceduto quello che domandava! ». E domandava un uomo di cuore, d'ingegno e di dottrina straordinario, che gli concedesse l'amicizia sua. E ora che l'ha, questo amico, gli parla con « interissima confidenza ».

Giordani nella prima lettera lo aveva chiamato un miracolo di Recanati. Aveva toccato, senza saperlo, una corda che mandava gemiti. E il giovane scatta: « Di Recanati non mi parli. M'è tanto cara che mi somministrerebbe le belle idee per un trattato dell'odio della patria! ». Parole tanto straordinarie erano un lampo, nunzio di tutta quella tragedia interiore.

Ma Giordani non ci vide nulla, o piuttosto ci vide una tesi astratta, e rispose con un'altra tesi sull'amor della patria, accumulando citazioni e volgarità. E l'uomo risponde al retore, e quella risposta è una delle più eloquenti pagine della nostra prosa.

Prima procede serrato, riassumendo un discorso in una sentenza, in quattro parole, che ti rovesciano interi periodi industriosamente fabbricati. « Plutarco, l'Alfieri amavano Cheronea ed Asti », nota Giordani. « Le amavano, e non vi stavano », è la risposta; « amerò ancor io la mia patria quando ne sarò lontano ». Giordani ragiona in astratto; il giovane sta sempre nel vivo e nel vero; nell'uno è rettorica, nell'altro eloquenza. « Qui sei nato, qui ti vuole la provvidenza », dimostra Giordani. « Questa massima », risponde il giovane, che vede dritto e chiaro, « è sorella carnale del fatalismo ». « Ma qui tu sei dei primi; in città più

grande saresti dei quarti e dei quinti ». E l'altero giovane rimbecca: « Questa mi par superbia vilissima e indegnissima d'animo grande ». Veggo il giovane sulla cima della piramide, e Giordani strisciare tra la moltitudine.

Sbrigatosi delle massime, il giovane entra a fare una descrizione di Recanati, rilevata dal confronto delle grandi città. E non è già una descrizione umoristica o satirica, non epigrammi, non frizzi, non sarcasmi; il suo stato lo punge troppo, perché egli ci possa scherzare sopra. Non ci è neppure la forma dell'odio e della collera, perché infine la « povera città non è rea d'altro che di non avergli fatto un bene al mondo ». È un ritratto senza frasi e senza generalità, concepito subiettivamente, vale a dire in relazione con la sua persona, pieno di fatti e di particolari, rapido, con un calore sempre vivace; è lui protagonista, lui che ne è il martire e che alla fine scoppia: « Che cosa è in Recanati di bello? che l'uomo si curi di vedere o d'imparare? niente ».

E qui lo stile si colora e si accentua, e viene fuori tutta quella vita intima, con un'angoscia sincera che ti si comunica e s'impossessa di te:

> Iddio ha fatto tanto bello questo nostro mondo, tante cose belle ci hanno fatto gli uomini, tanti uomini ci sono, che chi non è insensato arde di vedere e di conoscere, la terra è piena di meraviglie, ed io di dieciott'anni potrò dire: — In questa caverna vivrò, e morrò dove son nato — ?... Aggiunga l'ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce... Che parla ella di divertimenti? Unico divertimento in Recanati è lo studio; unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia... Veggo ben io che per poter continuare gli studi bisogna interromperli tratto tratto, e darsi un poco a quelle cose che chiamano mondane; ma per far questo io voglio un mondo che m'alletti e mi sorrida, un mondo che splenda (sia pure di luce falsa) non un mondo che mi faccia dare indietro a prima giunta, e mi sconvolga lo stomaco e mi muova la rabbia e m'attristi.

Questa è la sua vita intima, e di questa ha fatto il suo piedistallo.

IX

1817

NUOVI STUDI

Unico divertimento in Recanati è lo studio; unico divertimento è quello che mi ammazza: tutto il resto è noia...

Continuavano adunque i matti e disperati studi, leggere, trascrivere, comporre, ancorachè in quest'anno la vista gli si fosse molto affaticata, e pur sapendo che gli studi lo ammazzavano.

L'anno addietro il Mai aveva scoperto e tradotto in latino un così detto compendio attribuito a Dionigi d'Alicarnasso. Se ne fece gran romore, e, come avvenne pel Frontone, il giovane vi si pose attorno e ne fece una traduzione italiana. Continua in lui il purista. Vuole emulare al Davanzati. Si compiace di mostrare il minor numero di parole nel suo volgarizzamento rispetto al testo. Studiando a brevità, sceglie parole e frasi più singolari che proprie, e n'esce un capolavoro di ricercatezza e affettazione. Ci si vede molto progresso nella conoscenza materiale della lingua classica. Chi avesse agio, potrebbe indurre da questo scritto tutti gli autori che aveva già letti e postillati. Finito che ebbe, dovette molto compiacersi dell'opera sua, e vagheggiare in sé un nuovo Davanzati. A lui che aveva rifiutato tutte le opere scritte innanzi, dové parere che con questa traduzione, il « meglio che avesse fatto », cominciasse una èra nuova. È il giudizio

del purista soddisfatto, nel pieno della sua illusione. Sarà per poco; più tardi s'accorge che quello è un lavoro concepito non in sé, ma secondo modelli e giudizii astratti.

Molta freschezza e disinvoltura si vede al contrario nella sua lettera al Giordani sopra questo argomento. Lì gitta via il lambicco, scrive alla sciolta e con effusione all'amico. In quell'abbandono confidenziale traspare una ricchezza di movenze, una spontaneità di stile, con una sicurezza di sé, che lo fa parlare con autorità e con calore, dando lezione al Mai, al Ciampi e allo stesso Giordani, correggendo, rimbeccando, e sotterrandoli sotto la sua erudizione. Quando sostiene, contro il Giordani, che que' frammenti latinizzati dal Mai, non senza parecchi errori, sono non un compendio, ma un estratto così a casaccio senza nesso e senza disegno e con le stesse parole dell'originale, mostra già rettitudine di giudizio e acutezza di critico.

Cito volentieri un brano descrittivo, in istil fiorito, come dicono i retori, con un'abbondanza e una facilità derivata da un calore d'immaginazione.

Questi si chiamano e sono compendi. Ma copiar sempre sempre l'opera, riportarne puntualmente moltissimi e lunghissimi pezzi, qualcun altro tagliuzzarne, gittato via il rimanente serbarne un bocconcino; a questo perché si capisca che cosa dica così mozzo, appiccar del proprio una riga di capo o di coda o di ventre; non far differenza dal necessario all'inutile, andar sempre a caccia di cose in qualche modo singolari, e delle principali e necessarie a mantenere il filo della trattazione non curarsi straccio; saltare eternamente di palo in frasca senza darsi un pensiero al mondo d'incollare un capo coll'altro; questo mi par che sia storpiare e trinciare e smozzicare, non compendiare.

Qui si comincia a sentire lui; non c'è padre Cesari, non Davanzati, neppure Giordani con la sua solennità e col suo artifiziato splendore. C'è chiarezza ed efficacia alla naturale, movimento di cervello incalorito dall'immaginazione. Non è la prosa dell'uomo maturo; ma è già la prosa di una ricca e calda immaginazione giovanile.

Nelle lettere poi sparisce ogni avanzo di artificii imitativi e si chiarisce nella piena potenza di questa prosa. A diciannove anni soprastava già a Pietro Giordani, il principe degli scrittori, la cui prosa inamidata con monotona melodia, nella piena indifferenza del pensiero, dà più rilievo alla calda e schietta prosa dell'altro, variamente accentuata, ove forma e cosa, suono e pensiero sono uno. Lì, l'uomo è quasi estraneo al letterato; qui c'è lui, tutto lui.

Continuava pure ne' suoi esercizii poetici.

Ho innanzi una canzone attribuita a lui, *Per una donna malata di malattia lunga e mortale*. Ci si pare che non ha ancora trovata una forma sua. È una canzone letteraria, a stampo petrarchesco, non solo per l'esterno congegno delle stanze e delle rime, ma per la natura dei concetti e il modo di svilupparli.

Nelle due prime stanze trovi le variazioni di questo concetto:

Io so ben che non vale
Beltà né giovinezza incontro a morte,
E pur sempre ch'io 'l veggio m'addoloro.

In quattro stanze hai quelle vicende di sì e no, di morrà e non morrà, di speranze e di timori, così frequenti nel Petrarca, insino a che si giunge alla conclusione: « disperarmi al tutto mi conviene ».

Succede un a solo, una stanza staccata che canta l'onnipotenza del Fato, paragonato a un masso sconcio, non possibile a sbarbicare.

E poiché morrà, vengono in cinque stanze i conforti alla moribonda, cavati dalla necessità della morte, dal morire giovane e ancora nella innocenza:

Or ti rallegra, o sventurata mia:
Tutto ti toglie l'implacanda sorte,
Non l'innocenza de la corta vita
Non ti torrà né morte
Né 'l cielo, né possanza altra che sia.
Fra nequitosa gente,
Qual sei discesa, tale a la partita,
Cara, o cara beltà, torni innocente.

Non mancano in questa canzone alcuni bei momenti etici e patetici, com'è il presentimento della sua vicina morte:

> Anche a me breve corso il ciel misura;
> E pur di mia giornata
> Son presso a l'alba, né di morte ho cura,
> Ché qual mai visse più, quei visse poco,
> E chi diritto guata,
> Nostra famiglia a la natura è gioco.

Così pure è l'apoteosi della gioventù, la cui candidezza non si conserva nelle altre età per il malo esempio, perché il mondo è « scellerata cosa »:

> E quel mal che non osa
> Candida gioventù, è scherzo al vile
> Senno d'età provetta,
> E nefanda vecchiezza; e in cor gentile
> Quel che natura fe' spegne l'esempio.

Lo sparire della beltà e della giovinezza, la potenza del fato, la candidezza della gioventù, il pervertimento dell'uomo nell'età matura, il contrasto, tra il vedere o l'intendere, e il sentire, sono concetti fondamentali di questa canzone, e quasi i germi da cui uscirà il mondo poetico leopardiano. Ma sono concetti presi ad imprestito e con forme petrarchesche.

Certo, la scelta di un argomento così triste e di concetti simili mostra nel giovane una disposizione a questa maniera di poesia. Ma non ce n'è ancora la consapevolezza, né il sentimento, e non esce ancora dai libri, né dalle reminiscenze. I concetti rimangono cristallizzati in sentenze ben verseggiate, e non hanno sviluppo e non hanno presa sul cuore.

Le immagini sono comuni, e vaganti nella generalità; le forme allungate e convenzionali, talora disgraziate e disarmoniche, come: « di lagrimarla io non fo posa », — « la tua bella faccia poco può che per sempre a noi s'involi », — « se 'l veder non erra », — « mi sembra aperto », — « core di malizia speco e di

viltade », — « me di sua pece amara Imbratterà la velenosa etade », — « il mondo ti spirò suo puzzo in viso ».

Qui non c'è una situazione, quel tale spirito che in tutto è presente e in nessuna parte si vede; ci è piuttosto un succedersi di concetti astratti in forma ragionativa. E dico astratti, perché non giungono mai ad una vera formazione poetica, e sono come quella donna che muore, di cui sappiamo che l'era bella e schietta e in verde etade, cioè di cui non sappiamo nulla che resti nell'immaginazione.

Imitò Petrarca; volle anche imitare Dante. Purista e imitatore in prosa; purista e imitatore in verso: consonanza di studi e di gusto. Scrisse un così detto poema: *Cantica della morte.* A Giordani spiacque la scelta di argomenti così lugubri; e vi notò anche qualche menda, pur dicendo che di poesia non s'intendeva. C'era questo verso:

Era morta la lampa in occidente.

A Giordani quel « la la » sonò male; e poi « lampa » gli parve troppo meschina cosa a indicare il sole. E il giovane corresse:

Spento il diurno raggio in occidente.

La cantica fu messa a dormire. Pur nel 1826, stampandosi a Bologna tutte le poesie, Leopardi, che aveva allora ventotto anni, inserì in quella edizione un frammento della cantica, il quale comincia col noto verso:

Spento il diurno raggio in occidente.

Nella stessa edizione pubblicò pure, sotto nome di elegie, il *Primo amore*, e l'altra che comincia col verso:

Dove son? dove fui? che m'addolora?

Ma nella edizione di Firenze non pose di questa seconda elegia che un breve frammento, con lievi mutamenti, il quale comincia:

Io qui vagando al limitare intorno.

Si vede che l'autore, nella piena maturità dell'ingegno, non tenne importante il concetto del suo poema e lasciò sperderlo, e che giudicò di qualche pregio i due frammenti pubblicati e in parte emendati.

Il frammento cavato dalla cantica ha per titolo: *Lo spavento ncttürno.*

È una descrizione allegorica in terzine, a modo dei *Trionfi*. Una bella donna s'avvia a sua mèta sotto un bel cielo stellato, a chiaro di luna; ma il cielo si turba, scoppia la tempesta, e il sangue le si impietra nelle vene. Sognava amore e trova la morte.

A quel tempo si credeva ancora che la forma poetica richiedesse un certo macchinismo, come amore, e cielo, e olimpo, e simili personificazioni allegoriche. C'era uno che non ci credeva più, Manzoni, un nuovo astro. Ma ci credeva Monti, l'astro maggiore. E il nostro giovane seguiva Monti.

Probabilmente la cantica doveva essere uno dei soliti concetti allegorici; e non ci vuole molta sagacia a indovinare che la base era la lotta tra amore e morte.

Il conte Carlo, fratello a Giacomo, assicura che il soggetto nel suo insieme era molto interessante. Ma tale non parve a Giacomo, che ne conservò quel solo frammento. Nel quale il concetto non ha alcun valore; rimane la descrizione del sereno e della tempesta, in versi di una fattura molto fina, evidentemente ritoccati e limati. Si sa che i giovani per prima cosa corrono alle descrizioni. Il notturno sereno, chi non l'ha descritto? Sono qui in bei versi luoghi comuni: gli arbori inargentati, il canto dei ramoscelli, e il pianto dell'usignolo, e il lamento dell'onda; oggetti minuti e soliti, colti nella loro immobile superficialità, e perciò disposti arbitrariamente, sicché il poi potrebbe essere il prima.

La natura è descritta, non è sentita. E centinaia di nostri poeti descrivono mirabilmente; a pochissimi è dato il sentimento della natura. Leopardi, sommo tra questi pochissimi, più tardi avrà il sentimento di quello che ora descrive, e manderà via « la sorella del sole », e questa minuteria di oggetti, e anche

la rima, e condenserà le sette terzine di questa descrizione in tre o quattro versi. Leggete la *Sera del dì di festa*:

> Dolce e chiara è la notte e senza vento,
> E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
> Posa la luna, e di lontan rivela
> Serena ogni montagna.

Qui hai grandi spazii in un insieme ben circoscritto, una vista unica che va immediatamente all'anima e move l'immaginazione; lo spettacolo è chiaro, ed è insieme ingrandito e spiritualizzato.

Migliore impressione ti fa la descrizione della tempesta, perché ivi c'è azione, un prima e un poi, una formazione successiva della tempesta, con effetti ritmici che ti danno il rilievo e ti tolgono allo stato ordinario e comune, massime quando ti balza innanzi la donna smarrita in quella furia della natura:

> . . . . correa,
> Sì che i panni e le chiome ivano addietro
> E il duro vento col petto rompea,
> Che gocce fredde giù per l'aria nera
> In sul volto soffiando le spingea.

Questo è ciò che rimase della cantica, e ciò ch'era degno di rimanere, come cosa di qualche pregio, secondo il giudizio di Giacomo. E quanto giudicasse bene, si vede ora che quella cantica è venuta fuori sotto questo titolo: *Appressamento della morte*. Io la trovo ancora più giù che non m'era parso. Probabilmente la *Basvilleide* fu il primo stimolo che lo condusse a questa imitazione dantesca infelicissima. Già si sa. Noi altri abbiamo tutti percorso nella prima gioventù questo stadio del purismo prosaico e poetico. Il giovane toglie da Dante l'ossatura, e ci si sente il Petrarca nella superficialità de' *Trionfi* e nel lambicco delle frasi, distantissimo dall'uno e dall'altro, e anche da Monti. La concezione è goffa, e il dettato è così infelice, che a me non pare cosa scritta in questo anno. Si capisce che più tardi, frugando ne' suoi zibaldoni, pose da canto quell'esercizio giovanile

affatto indegno di lui, e, volendo cavarne pur qualche cosa per la stampa, lasciò correre quel frammento, come cosa da sé e possibile ad emendare nella forma.

La seconda elegia è roba tutta petrarchesca, e della più cattiva. Non c'è nessuna sincerità in quel frasario tumido, in quelle esagerazioni e amplificazioni, uno stile che vuole essere bollente e riesce freddo. L'amore che è la base di questa elegia, passando attraverso il cervello di uno scolare, irrigidisce in tutta quella simulazione di una vita romorosa.

E questi furono gli esercizii in prosa e in verso del nostro purista.

Non si creda già che sia stato tempo perso. Questi esercizii, questi studi, queste letture, ancoraché mal regolate e con cattivo indirizzo, erano pure fondamenta di granito, sulle quali doveva sorgere la statua. E già il pedante scompariva sotto un migliore andamento di studi, affinato il gusto dagli anni, dall'ingegno, e anche da' consigli di Pietro Giordani.

Preferse la semplicità e l'efficacia degli scrittori greci alla magniloquenza latina; e i nostri trecentisti, ancoraché rozzi, gli piacquero come più vicini alla maniera dei greci.

Predilesse Erodoto e Senofonte, Cavalca e Feo Belcari e Dino Compagni. Anche in questo tempo studiò alcune prose del Tasso e del Bartoli, e l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, le migliori prose italiane a giudizio del Giordani, di quel brav'omo che trovava molta vicinanza tra Segneri e Demostene.

Trovò in Dino Compagni quel Pecora, beccaio fiorentino, che gli diè argomento a castigare un tal Manzi. E fe' di quel Manzi, un manzo, carne da macello, e macellato dal Pecora.

Questa macellazione è in cinque sonetti alla mattaccina, dove, come nella sua *Torta,* si vede minutamente descritto il fatto con molta proprietà di vocaboli.

Chi paragoni i lavori e gli studi di questo anno, vede già apparire nel suo spirito due correnti: da una parte, l'educazione letteraria ricevuta e la tradizione che lo trascina verso i modelli in modo pedantesco; e d'altra parte, un gusto più educato, un avviamento verso la sincerità e la naturalezza, soprattutto

quando parla di sé con abbandono. Perciò le sue lettere vanno così innanzi al purista e al letterato.

Intanto parve al padre tempo che il figlio dovesse scegliersi una professione. Voleva farlo prete. Anzi dicono che lo chiudesse alcuni mesi in camera come in prigione per vincere la sua resistenza; ciò che mi pare una favoletta. Altri vogliono che vestisse alcuni mesi da abatino romano; e non è improbabile.

Il buon padre pensava che con la sua posizione sociale e le sue relazioni in uno Stato che si chiamava pontificio, quell'abito era la via più spiccia per avere un ufficio; e non ragionava male. Vista la ripugnanza, lasciò cadere la cosa, e gli fu attorno, perché studiasse legge.

Ma il giovane non poteva digerire il *Digesto*, come dicea a Giordani, e stette ben fermo, « se doveva vivere », a volersi consacrare alle lettere.

Se doveva vivere! Perché allora s'era persuaso di dover morire tra breve, e talora, trovando troppo lenta l'opera della natura, volgeva pensieri di suicidio:

> Morte chiamai più volte, e lungamente
> Mi sedetti colà su la fontana,
> Pensoso di cessar dentro quell'acque
> La speme e il dolor mio.

X

1818

LE DUE CANZONI

Lugubre è l'apertura del suo ventesimo anno. Indebolita ancor più la vista e mancati gli studi, acquista una coscienza più chiara del suo male, e ne parla al Giordani con la tranquillità della disperazione.

Della salute *sic habeto*. Io per lughissimo tempo ho creduto fermamente di dover morire alla più lunga fra due o tre anni. Ma da quel giorno ch'io misi piede nel mio ventesimo anno, ho potuto accorgermi, e persuadermi, non lusingandomi, o caro, né ingannandomi, ché il lusingarmi e l'ingannarmi pur troppo è impossibile, che in me veramente non è cagione necessaria di morir presto, e purché m'abbia infinita cura, potrò vivere, bensì strascinando la vita coi denti, e servendomi di me stesso appena per la metà di quello che facciano gli altri uomini, e sempre in pericolo che ogni piccolo accidente e ogni minimo sproposito mi pregiudichi, o mi uccida; perché insomma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicemente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, ch'è la sola a cui guardano i più: e co' più bisogna conversare in questo mondo; e non solamente i più, ma chicchessia è costretto a desiderare che la virtù non sia senza qualche ornamento esteriore,

e trovandonela nuda affatto, s'attrista, e per forza di natura, che nessuna sapienza può vincere, quasi non ha coraggio d'amare quel virtuoso in cui niente è bello fuorché l'anima.

Dunque, non crede più di dover morire fra breve, ciò che ha creduto per lunghissimo tempo: momento altamente poetico, che nell'erudito e nel letterato si è impedantito con quel suo *Appressamento della morte*. Ha innanzi a sé un avvenire, e se lo foggia e lo descrive con mano sicura.

Sembra un medico spietato, che faccia la diagnosi non di sé, ma di qualcun altro, risoluto a dirgli tutta la verità e a cavargli tutte le illusioni.

Pure, questo qualcun altro era lui stesso, ed è uno strazio quella tranquillità del suo dire. Per pietà di lui vorremmo quasi che comprendesse e sentisse meno. Ma confessa egli medesimo che l'acutezza dell'intendere e del sentire è gran parte della sua infelicità.

Questa ed altre misere circostanze ha posto la fortuna intorno alla mia vita, dandomi una cotale apertura d'intelletto perch'io le vedessi chiaramente e m'accorgessi di quello che sono, e di cuore perch'egli conoscesse che a lui non si conviene l'allegria, e, quasi vestendosi a lutto, si togliesse la malinconia per compagna eterna e inseparabile.

Assistiamo al martirio di una grande intelligenza e di un gran cuore; le quali forze naturali, se gli aguzzano il dolore della tortura, hanno pure la virtù di tenerlo alto sopra di quella. È il martirio di un Titano che non geme e non si lamenta, anzi nell'abisso del suo dolore alza la fronte ed ha l'occhio chiaro e tranquillo, come non vedesse e non sentisse, lui che pur così profondamente e vede e sente: suprema forma della forza morale.

Io so dunque e vedo che la mia vita non può essere altro che infelice: tuttavia non mi spavento, e così potesse ella esser utile a qualche cosa, come io procurerò di sostenerla senza viltà. Ho passato anni così acerbi, che peggio non par che mi possa sopravvenire:

contuttociò non dispero di soffrire anche di più: non ho ancora veduto il mondo, e come prima lo vedrò, e sperimenterò gli uomini, certo mi dovrò rannicchiare amaramente in me stesso, non già per le disgrazie che potranno accadere a me, per le quali mi pare d'essere armato di una pertinace e gagliarda noncuranza, né anche per quelle infinite cose che m'offenderanno l'amor proprio, perché io sono risolutissimo e quasi certo che non m'inchinerò mai a persona del mondo, e che la mia vita sarà un continuo disprezzo di disprezzi, e derisione di derisioni; ma per quelle cose che m'offenderanno il cuore: e massimamente soffrirò, quando con tutte quelle mie circostanze che ho dette mi succederà, come necessariamente mi deve succedere e già in parte m'è succeduta, una cosa più fiera di tutte, della quale adesso non vi parlo.

Qui non troviamo alcun segno di vanteria o di calore artificiale; anzi, in quei frequenti « quasi » e « mi pare » si vede una espressione cauta e misurata; c'è una freddezza e una precisione e una semplicità terribile.

Le ultime frasi pare che alludano a disinganni nell'amicizia e nell'amore, e l'amicizia e l'amore erano la sola consolazione a quel cuore malato e avido d'affetto.

Sopporterò, poiché sono nato per sopportare; e sopporterò, poiché ho perduto il vigore particolare del corpo, di perdere anche il comune della gioventù: e mi consolerò con voi, e col pensiero d'aver trovato un vero amico a questo mondo, cosa che ho prima conseguita che sperata.

Questa lettera, scritta il 2 marzo 1818, è il ritratto di quel giovane a venti anni, fatto da lui stesso.

E chi la paragoni con l'altra pure al Giordani del 30 aprile 1817, vedrà la differenza. Ivi è il giovane pieno ancora d'illusioni, che gareggia con l'illustre uomo di acutezza e di dottrina, e nell'ardore della disputa espansivo e caldo. Qui è già l'uomo, formato così e così, e che non muterà più, profondamente consapevole della sua infelicità e, ciò che è più, delle sue illusioni, pure con l'animo superiore alla natura e agli uomini, dai quali non aspetta che disprezzo. Questo giovane ran-

nicchiato in sé stesso, e bastante a sé stesso, come colui che già sente la sua superiorità intellettuale e morale, udite come parla in una lettera al Giordani del 16 gennaio 1818:

Eh via che né la nostra virtù, né la dilicatezza del cuor nostro, né la sublimità della mente nostra, né la nostra grandezza non dipendono da queste miserie: né io sarò meno virtuoso né meno magnanimo (dove ora sia tale) perché un asino di libraio non mi voglia stampare un libro, o una schiuma di giornalista parlarne. Oramai comincio, o mio caro, anch'io a disprezzare la gloria, comincio a intendere insieme con voi che cosa sia contentarsi di sé medesimo, e mettersi colla mente più in su della fama e della gloria e degli uomini e di tutto il mondo. Ha sentito qualche cosa questo mio cuore, per la quale mi par pure ch'egli sia nobile, e mi parete pure una vil cosa voi altri uomini, ai quali se per aver gloria bisogna che m'abbassi a domandarla, non la voglio; ché posso ben io farmi glorioso presso me stesso, avendo ogni cosa in me, e più assai che voi non mi potete in nessunissimo modo dare.

Certo, questo è un tono troppo alto di quel « disprezzo de' disprezzi », e s'intravvede in questa misura oltrepassata un vivo risentimento contro librai e giornalisti, e un desiderio grande di quella gloria, che così alteramente si gitta sotto ai piedi.

L'uomo è meno alto che non vuol far credere; è in lui la stessa pasta di quelli ch'egli chiama uomini, come fosse lui qualcos'altro; ma questo appunto ce lo rende interessante, perché in quella natura eroica entrano pure i più e i meno, e infinite gradazioni della pasta umana che lo avvicinano a noi.

Questa coscienza chiara e viva della sua infelicità, questo sentirsi segregato dalla natura e dagli uomini, e nel suo isolamento morale mettercisi al disopra e dire: — Io! sì, io! —, anche disprezzato e abbandonato dagli amici e ripudiato dall'amore, questo è il tratto fondamentale del suo carattere. E sarebbe punto simpatico per la soverchia rigidità e uniformità, se non vi si mescolassero debolezze e contraddizioni, che lo rivelano in quei suoi venti anni non solo uomo, come tutti gli altri, ma giovanissimo, ancoraché egli lamenti la perduta giovanezza. Ammiriamo l'Iddio, amiamo l'uomo.

Il Giordani s'era affezionato sinceramente a quel povero giovane, predestinato già in capo suo quel perfetto scrittore italiano che s'era disegnato. E ne' primi di settembre del 1818 fu a visitarlo, con grande consolazione di Giacomo, che aspettava la promessa visita da parecchi mesi, e con tale impazienza, che i giorni gli parevano secoli, e non sapeva « come ingoiarli ».

Giordani stette in Recanati « non più di cinque giorni ». Nei cari colloqui dové spiegargli quel tipo di perfetto scrittore italiano, di cui più volte gli aveva ragionato per lettera. Egli lo voleva nobile e agiato, sendo persuaso che l'Italia non si poteva redimere senza il concorso delle alte classi e intelligenti, sulle quali doveva poter molto la parola infiammata di uno scrittore geniale. A lui pareva di averlo trovato nel suo Giacomo, e molto gli dové parlare d'Italia e dei suoi disinganni e delle nuove speranze. Quel linguaggio non doveva parere insolito a un giovane impressionabile e capace di entusiasmo, e che già amava l'Italia di un amore letterario.

Non voglio dare un peso esagerato alle parole del Giordani. Certo è che quel giovane tutto casa e biblioteca, che conosce l'Italia nei libri, estraneo ancora al mondo, e che non aveva ricevute altre opinioni se non di padre e madre, si sentiva già da un pezzo tirare in nuovi orizzonti.

A quel tempo l'Italia aveva già quella certa aria inquieta e audace, che annunzia le rivoluzioni. La Carboneria s'era infiltrata nei più bassi strati, uomini illustri e potenti le erano affigliati, veniva su la nuova generazione, Santarosa, e Rossetti, e Berchet, Mazzini e Garibaldi.

Questa Italia non era penetrata in Recanati. Giacomo doveva ignorare persino cosa fosse un carbonaro; appena è se qualche sentore poté averne da Pietro Giordani. Conosceva l'Italia letteraria e purista, Monti, Giordani, Arici, Perticari, e persino padre Cesari.

L'influenza del Giordani fu principalmente letteraria. A questo tempo Giacomo avea dovuto già rendersi familiari, non pure i greci e i latini, ma i nostri trecentisti e cinquecentisti, e anche i più recenti. I nuovi studi rinnovavano il suo spirito, gli

davano l'aria e il genio contemporaneo. Alfieri soprattutto, quel birbone di Alfieri, come diceva suo padre, dové fare su di lui impressione. Anche in tempi posteriori Alfieri era l'idolo delle nostre scuole, esaltava i nostri sentimenti patriottici. Senti quella sua energia selvaggia in quella lotta di Giacomo contro il suo fato, scrivendo al Giordani. L'uomo, trasformato già letterariamente, s'andava trasformando ogni giorno nelle sue opinioni, politiche, religiose, morali.

Non mi domandate in qual punto e in quale ora avvenne questa trasformazione. È ridicolo affermare che il Giordani operò questo miracolo. Leopardi stesso non può dirlo se non a processo compiuto, come già notammo della sua conversione letteraria.

La sua salute s'andava sempre più fiaccando, nel tempo stesso che lo spirito si rinnovava, e si ergeva sopra al destino. Onde nasce una vita punto logica, anzi piena di variazioni e di contraddizioni; oggi prostrato, dimani un nonnulla lo rialza e lo riamica alla vita, all'amore, alla gloria, all'arte. La visita del Giordani gl'infuse nuovo sangue, lo ravvivò. Qualche mese dopo gl'inviò un manoscritto: erano due canzoni, l'una all'Italia, e l'altra a Dante.

Qui ci è una conversione tale, che sembra un salto. Ma non sembra a chi lo ha seguito in questi anni con qualche attenzione. In fondo è rimasto un classico, ma l'ambiente in cui vive è mutato. Non è più quell'ambiente paesano e scolastico, da cui usciva il difensore della Santa Alleanza. Avanzo della reazione cattolica in lui è rimasto l'odio alla Francia; ma tutto l'altro è mutato, e andrà via anche quello. Lo zelante cattolico non ha più in bocca neppure Dio; per ora lo supplisce col Fato. Chi abbozzava inni cristiani, ora canta l'Italia e Dante.

La materia è mutata; senti una prima rivelazione dell'arte nelle forme svelte, ne' gagliardi spiriti. Ma quanto siamo ancora lontani dal segno!

Il concetto della canzone all'Italia è il solito luogo comune: « già fu grande, or non è quella ». Un luogo comune qui espresso con molta vivacità da un giovane, che aveva nella sua immaginazione l'Italia di Cicerone e di Livio. Egli entra subito

in argomento con un contrasto commovente tra ciò che sopravvive e ciò che è morto di quella grande Italia:

> . . . . . vedo le mura e gli archi
> E le colonne e i simulacri e l'erme
> Torri degli avi nostri,
> Ma la gloria non vedo,
> Non vedo il lauro e il ferro ond'eran cinti
> I nostri padri antichi.

Alzato il tuono, seguita a suon di tromba, accumulando interrogazioni, esclamazioni, ripetizioni.

Non c'è una seria elaborazione sua del contenuto, il quale rimane una generalità; animato da un sentimento sincero sì, ma vago, venuto più da un calor giovanile e letterario che da una coscienza politica, com'è in Berchet.

Non è dunque maraviglia che la forma sia tradizionale e letteraria, con la solita statua allegorica dell'Italia e le solite dissimulazioni e sorprese e scene convenzionali, come è nelle canzoni di questo genere. Chi non conoscesse la data, potrebbe crederla scritta nel 1815, in quel fervore anti-francese e anti-napoleonico della Santa Alleanza.

Ma dopo tre strofe il soggetto sembra esaurito, ed il poeta dimentica l'Italia, e con felice passaggio introduce Simonide che celebra la morte de' Trecento alle Termopili; sicché questa fu chiamata la canzone di Simonide. Ci si vede l'erudito, l'autore dell'*Inno a Nettuno*.

Ma dove nell'*Inno* non si rivela ancora il poeta, qui tuona e folgora, come direbbe Giordani.

Certo, non c'è qui Simonide, e non ci è sapore di greco; anzi il rumore, l'impeto e lo splendore, non senza qualche artificio, è cosa tutta moderna. Ma questo appunto certifica che il giovane comincia ad acquistare la sua libertà di concepire e di formare. E chi guarda bene addentro tra questi lampi e tuoni, ci troverà certi movimenti di tenerezza e di malinconia che comunicano alla canzone una impronta particolare. La stanza incomincia con molto fracasso, ma finisce rilassandosi: il ruggito

diviene un lamento pieno di grazia e di dolcezza. Più che il crescendo il poeta ama lo smorzo, quella voce romorosa, che muore a poco a poco, come un canto che si allontana e ti penetra nell'anima e ti gitta in fantasia.

Con questo rilassamento finisce la statua dell'Italia, e la statua de' morenti in Russia, e quella dei morti alle Termopili.

Anche l'ultima stanza finisce con un melanconico ripiegarsi di Simonide nella sua persona. Evidentemente il poeta riesce più nel delicato e nell'appassionato, come porta la sua natura tenera e malinconica.

La seconda canzone non è che questa medesima, ingrandita e amplificata con maggior solennità e artificio. È il vecchio fondo latino, epico, magniloquente, riscaldato da movenze oratorie. Anche qui entra in iscena la gioventù italiana caduta nei boreali deserti, e se ne fa una descrizione pittoresca. Si può dire anzi che questo sia il corpo della canzone. Certi concetti e movenze e forme nuove annunziano vivezza e profondità d'ingegno. L'ultimo concetto ha del gigantesco. Ma vi desideri quella spontaneità e scioltezza che è nella prima canzone. A me, in tanta pompa e solennità di giri e di suoni, il poeta fa l'effetto alcuna volta di un uomo tutto teso in un abito di cerimonia.

Certamente, queste due canzoni mostrano un progresso non piccolo verso i lavori antecedenti. L'argomento patriottico e nuovo desta nel poeta una viva partecipazione, e gli comunica uno slancio e una ispirazione che si mantiene insino alla fine. La forma, ancorché convenzionale e ricordevole, acquista dal calore e dalla sincerità del sentimento un moto celere e un'aria di originalità, e te ne senti attirato e compiaciuto, come di forma bellissima in questo genere letterario.

Vero è che in questa bella forma penetrano certi latinismi, e certe durezze, anche improprietà, le quali attirarono addosso all'autore le critiche dei puristi, che salirono in cattedra e gli fecero la lezione. Anche Pietro Giordani gli fece osservazioni simili, rimbeccate da lui con ostinazione d'autore, con più spirito e dottrina, che gusto. Passato il primo umore, corresse molte di quelle mende, come si vede nelle altre edizioni.

Le canzoni, salvo in pochissimi e amici, non produssero molto effetto, anzi sembra che ai più fossero poco note, perché in Italia anche oggi è meno difficile stampare che farsi leggere. Il giovane era ancora un ignoto, e ignoti erano a lui i letterati più in voga. Il Giordani gli mandò una lista di nomi, sicché poté inviare le canzoni a questo e a quello, e allargare il cerchio delle sue conoscenze. Fra gli altri, a cui scrisse, noto il Mustoxidi, il Trissino, il Grassi, il Montani, il Perticari.

Venuta su la nuova generazione, cresciuta la fama dello scrittore, dilatatosi il sentimento patriottico, quelle canzoni infiammarono la gioventù. Ricordo io, come fosse oggi, quale profonda impressione facevano in noi, maestri e discepoli, gl'« itali acciari » e gl'« itali petti »! Mettevamo colà dentro, in quella generalità, tante cose: i nostri desiderii, i nostri pericoli, le nostre cospirazioni, e ci sentivamo commossi. Si declamava, si cantava, non si giudicava.

Berchet, Rossetti, Leopardi, Niccolini, Guerrazzi, Manzoni, Tommaseo erano tutti allo stesso livello. Ora è venuto il tempo del discernimento e della critica. E perché io ho detto e dico quello che sento intorno a queste canzoni, non sarò certo accusato di lesa patria.

Alle canzoni precede una dedica a Vincenzo Monti, rifatta poi, ma se in quel rifare abbiamo un fraseggiare più semplice e più spedito, non è tolto il peccato d'origine, che è l'imbarazzo di un giovane innanzi ad un grand'uomo, un'aria di cerimonia e di compassatezza. Quando scrive a Giordani, col quale ha preso dimestichezza, Leopardi non ha bisogno di rifare, e si abbandona con piena effusione, e tutto gli esce caldo e spontaneo.

E cos'altro scrisse Leopardi in quest'anno? Nient'altro. La debolezza della vista e la depressione fisica e morale gli rendevano faticosissimo lo studiare e lo scrivere, e anche il seguire con certa attenzione la sorella ed il fratello che gli leggevano.

Passeggiava per le stanze, fantasticando, meditando, nutrendosi del suo cervello, felice se talora poteva salire al monte e contemplare la selva e il mare. Non faceva lavori; faceva pro-

getti, gli uscivano semplici schizzi. Il poveretto si sentiva come galvanizzato, e dava libero corso all'immaginazione. « In una totale ignoranza delle cose del mondo letterario », si rifà sull'antico, e vuole nel prossimo inverno immergersi fino alla gola ne' classici greci, latini, italiani. Il 27 novembre 1818 scrive al Giordani:

Se questa mia non fosse già troppo lunga, vi direi di certi disegni che ho concepiti. Ora vi dirò solamente che quanto più leggo i latini e i greci, tanto più mi s'impiccoliscono i nostri anche degli ottimi secoli, e vedo che non solamente la nostra eloquenza ma la nostra filosofia, e in tutto per tutto tanto il di fuori quanto il di dentro della nostra prosa bisogna crearlo. Gran campo, dov'entreremo se non con molta forza, certamente con coraggio e amor di patria.

Nel 19 febbraio dell'anno appresso gli scrive che si propone fare un trattato *Della condizione presente delle lettere italiane*. Nota che all'Italia manca la lirica perché manca l'eloquenza; fa bassa stima del Filicaia e del Guidi; gli pare molto superiore il Chiabrera e più ancora il Testi.

C'è nella vita un momento che l'ingegno si schiude come un fiore, e guarda il mondo con uno sguardo suo e lo vede altro da quello ch'eragli apparso innanzi. Si direbbe quasi che gli occhi si sieno mutati. È la prima apparizione dell'originalità o della personalità. Quel giovane che poco più poteva leggere, aveva già quella nuova apertura d'intelletto che gli metteva il cervello in fermentazione e gli scopriva nuovi aspetti delle cose; e quasi puro spirito e padrone del suo corpo, passeggiando, fantasticando, concepiva disegni sterminati, a' quali non sarebbe bastata la vita lunghissima di un uomo sano. Aveva letto tante volte quei classici greci e latini; e ora ci ritorna, ci sente un altro gusto, un altro sapore. Que' classici italiani, già tanto imitati e ammirati, gli si rimpiccoliscono, e tutto gli par da creare, e vuol crearlo lui! Giordani gli raccomanda la prosa, e lui scrive versi, e lascia Cicerone, e dà mano a Orazio, Omero, Virgilio,

Dante; e quella lettura gli fa quasi «ingigantire l'anima» in tutte le sue parti e dire: — Questa è poesia —.

L'arte, scrive egli a Giordani, non dee affogare la natura; e quell'andare per gradi e voler prima esser buon prosatore e poi poeta, mi par che sia contro la natura: non dona ella niente niente a quella *mens divinior* di Orazio?

L'uomo sentiva già agitarsi nell'anima la musa, e non lo nasconde, e prega Giordani che non voglia crederlo un temerario.

XI

1819

GL'IDILLII

Questa nuova guardatura del mondo, che rinnovava e abbelliva gli aspetti delle cose, gl'illuminava e incaloriva la sua propria esistenza. Lui che andava cercando argomenti poetici al di fuori di sé, non sapeva che la principale materia poetica era lui stesso, e anche la più adatta al suo spirito, avvezzo da lungo tempo a concentrarsi e a contemplarsi. I suoi primi palpiti d'amore, i suoi spasimi di corpo e di spirito, l'appassire della sua giovinezza, le contemplazioni solitarie, le sue fantasie, le sue ricordanze, tutto questo gli viene innanzi, tinto di una luce nuova, e gli esce vivo sotto la penna. Sfoga sé stesso in verso e in prosa, scrivendo al Giordani, parlando alla luna. Doveano questi essere momenti belli in quella monotonia di vita, tra le annotazioni all'Eusebio dotte e acute, e le studiate lettere a' letterati del tempo, perché si degnassero di gittare uno sguardo sulle due canzoni. In que' momenti secreti di lavoro geniale, riandando sé stesso, i suoi studi, i suoi scritti, i suoi infortunii, gli balzò innanzi quella cara sua cuginetta, la Cassi, che prima gl'ispirò amore, e intorno alla quale lo scolare di rettorica avea ricamato non so che cantica e non so che elegia. Questa ricordanza fissata in carta ebbe per titolo: *Il primo amore*.

Nella sua ingenuità esprime con maraviglia piena di bonomia gli straordinari moti di quell'affetto, così caldo e insieme così

innocente. Innanzi a lei timido, taciturno, quasi non osa guardarla. Tutta l'eloquenza e tutta l'immaginazione gli torna sotto la coltre:

> Oh come viva in mezzo alle tenebre
> Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
> La contemplavan sotto alle palpebre!

E non poteva dormire, e se chiudeva gli occhi, il sonno gli era rotto come per febbre. E si sente altro. Non ama più la gloria, e non lo studio, e non la natura; non gli è grato il riso degli astri, o il silenzio della queta aurora, o il verde prato. L'occhio è a terra chino, e per non turbare l'illibata immagine, fugge ogni vista di volto leggiadro o turpe. Ma viene il giorno della partenza. La notte, sospirando, lagrimando, palpitando, sta con l'orecchio teso; trasalisce ad ogni voce:

> E poi che finalmente mi discese
> La cara voce al core, e de' cavai
> E delle rote il romorìo s'intese;
> Orbo rimaso allor, mi rannicchiai
> Palpitando nel letto e, chiusi gli occhi,
> Strinsi il cor con la mano, e sospirai.
> Poscia traendo i tremuli ginocchi
> Stupidamente per la muta stanza,
> Ch'altro sarà, dicea, che il cor mi tocchi?

Tutto ciò è narrato benissimo, ed in certi punti anche con novità d'immagini, come è il mormorare lungo, incerto tra le chiome d'antica selva, a cui paragona l'interno mormorio di moti e di pensieri; ed il dolore plumbeo che gli scende nel cuore,

> Com'è quando a distesa Olimpo piove
> Malinconicamente e i campi lava;

e quella dolcezza nel suo dolore, e nutrirselo e tenerselo caro:

> Solo il mio cor piaceami, e col mio core
> In un perenne ragionar sepolto,
> Alla guardia seder del mio dolore.

Se il giovane si fosse lasciato andare a seconda, cacciando via da sé forme e modelli preconcetti! Ma co' se non si fa la storia. Questa naturale narrazione, e in certi punti commovente, è mescolata di personificazioni, di apostrofi, di sentenze, di forme convenzionali, di falsi splendori, tutta roba petrarchesca. L'anima del poeta è come avviluppata in una densa nuvola, e non può uscire che mescolata a quella. Pure, qua e là quella nuvola si squarcia ed escon fuori versi stupendi, che allora un solo poeta faceva così, Vincenzo Monti.

Questo primo amore, che nell'altra elegia sotto l'immediato impulso del fatto ha una espressione tumida, che vuol essere patetica, qui, ritornato nella memoria, ha tinte soavi e ti lascia, in quella sua sincerità e ingenuità di sentimento, una impressione pacata, di una dolce malinconia. Ciò che c'è troppo straziante nella realtà, viene trasfigurato nella ricordanza, diventa melodia.

A questa felice disposizione si debbono gl'idillii, brevi componimenti, schizzati in que' cari momenti di rifugio, in cui l'anima parla con sé stessa: contemplazioni, impressioni, ricordanze, riflessioni, malinconie e dolcezze. Sono cinque quest'idillii: l'*Infinito*, la *Luna*, la *Sera del dì di festa*, il *Sogno*, la *Vita solitaria*.

L'idea e il nome gli venne naturalmente dagl'idillii greci, lui traduttore degl'idilli di Mosco. Si può credere che il traduttore fosse a sua volta autore, dilettandosi di comporre in quella giovine età qualche idillio, com'è quello delle *Rimembranze*, ultimamente pubblicato dal Cugnoni, lavoro affatto giovanile.

L'idillio leopardiano non ha niente di comune col significato che si dà generalmente a questa maniera di poesia. Non è descrizione della vita campestre, con dialoghi tra pastori, o pescatori, opera spesso di civiltà avanzata e stanca che, mancato ogni degno scopo della vita, cerca nuovi stimoli negli ozii campestri. Forse per questo Leopardi più tardi cancellò quel nome d'idillii e diè a tutte le sue poesie un nome comune, *Versi* o *Canti*.

Fatto è che dapprima comparvero con quel nome, rivelando nel giovane autore una concezione sua propria dell'idillio. Esso

è il motivo musicale e poetico, nella sua prima semplicità, di quello che più tardi sviluppandosi fu rappresentazione della vita pastorale, spesso in forma drammatica. E quel motivo è l'impressione immediata e nuova prodotta dalla contemplazione della natura su anime solitarie e malinconiche. Tale è il motivo dei popoli primitivi, dalle cui ingenue immaginazioni e contemplazioni uscirono quei primi scherzi della fantasia che furono chiamate religioni.

Quel motivo, sperdutosi nel rumore della vita, ritorna nella solitudine dei campi, e rimane come la Musa occulta dell'idillio o della egloga nel suo sviluppo drammatico, com'è negl'idillii greci.

Notabile è l'idillio quinto di Mosco, tradotto da Leopardi giovanissimo, dov'è un primo indizio della sua poetica natura, e da cui uscì probabilmente l'esempio e la concezione di questi idillii.

Qui veramente si scorge una prima orma del suo genio. Perché Leopardi, come lo conosciamo già, è un personaggio punto epico e punto drammatico, è un personaggio idillico. Non è uomo d'azione, non partecipa alla vita esteriore; non è atto a cantarla; essa non è altro che la tavolozza dei suoi colori. Anche nei momenti di maggiore entusiasmo trae di colà la semplice stoffa del suo spirito, nel quale unicamente vive. Quella è il mezzo, non è il fine. Tolto all'azione e alla vita esteriore, in quell'ambiente odioso di Recanati, si sviluppa ancora più in lui la concentrazione naturale del suo spirito in sé stesso.

Così vien fuori una natura contemplativa, solitaria, a cui quegli studi, quel vivere, quel sentimento della sua infelicità porgono sempre nuovo nutrimento. Anime così fatte sono affettuose, perché uomo senza società si sente vedovo, e cerca sollievo nella contemplazione della natura, e la guarda con occhio di amante. Da queste disposizioni nasce l'idillio nel suo più alto significato.

Una prima contemplazione è l'*Infinito,* tutta in versi endecasillabi, senza rima, com'è l'idillio quinto di Mosco, e gli

altri che tradusse o compose. Si vede anche nel metro la filiazione.

La scena di questa contemplazione è il monte Tabor, dov'egli soleva passeggiare, fermandosi in uno dei siti più solitarii, all'ombra di una siepe che nascondeva alla vista gran parte dell'ultimo orizzonte. Siede e mira. La contemplazione ha la sua sede, non nella vista materiale circoscritta dalla siepe, ma nel suo spirito pensoso e concentrato. Vede un pezzo del cielo, ode lo stormire del vento, e non ci si acqueta e non ci si addormenta, come fa il pastore di Mosco sotto il platano chiomato, natura anche lui. Qui la vita naturale ed esteriore è un semplice stimolo che sveglia il pensiero e dà le ali alla immaginazione. Perciò non è qui un vedere, ma un'immaginazione, un fingere: « io nel pensier mi fingo ». La solitudine, la malinconia, la vista e l'impressione della natura suscitano una disposizione religiosa, la quale altro non è se non un alzarsi dello spirito di là del limite naturale verso l'infinito. E questa è davvero una contemplazione religiosa. Nello spirito non c'è un'idea preconcetta dell'infinito, alla quale l'immaginazione adatti le forme, come si vede nei poeti moderni, in cui fiuti sempre la presenza di un'idea astratta nel maggior lusso delle forme. Qui non c'è niente di filosofico, come sarà in poesie posteriori. È una vera contemplazione, opera dell'immaginazione, con la sua ripercussione nel sentimento, com'è lo spirito religioso.

In verità questo puro alito religioso, proprio dei contemplanti solitarii, a cominciare da' romiti e padri del deserto, in quel tempo di scetticismo e d'ipocrisia, tu non lo trovi quasi che in solo questo giovane di ventun anno. Innanzi a lui non ci sono idee, ma ombre delle idee, non c'è il concetto dell'infinito e dell'eterno, ma ce n'è il sentimento. Appunto perché la contemplazione è opera combinata dell'immaginazione e del sentimento, e non giunge fino al concetto, e non dà alcuna spiegazione, vi alita per entro un certo spirito misterioso proprio delle visioni religiose. Il mistero aggiunge all'effetto.

Ti sta avanti non so che formidabile, che ti spaura, un di là dall'idea e dalla forma. Tu non puoi concepirlo e non puoi

immaginarlo. Vedi solo la sua ombra. Così i primi solitarii scopersero l'Iddio!

Queste ombre e questi sentimenti sono immediati e inconsapevoli. Non nascono da un pensiero attivo che li produca con la sua impronta; anzi sembra che naturalmente piovano nello spirito. Nessun vestigio di elaborazione, niente di successivo e di sovrapposto a quelle ombre nella loro formidabile nudità; portano seco il loro colore e la loro musica. Appunto perché il pensiero rimane inattivo, mentre il cuore si spaura, l'effetto è grandissimo. E questo spiega l'impressione profonda della chiusa così originale, in cui il pensiero riacquista la coscienza solo per sentirsi dolcemente annegato:

> . . . . tra questa
> Immensità s'annega il pensier mio:
> E il naufragar m'è dolce in questo mare.

L'annegamento del pensiero nello infinito non è un concetto nuovo. E questa impotenza del pensiero innanzi all'inconoscibile desta sempre un sentimento di terrore, o, come dicesi, la impressione del sublime, prodotta qui non solo dalle cose, ma dal ritmo delle cose. « Interminati spazi », « sovrumani silenzi », « profondissima quiete ». Ciò ch'è nuovo in questo naufragio del pensiero è il sentimento di dolcezza. Il contemplante solitario si sente sperduto in quella immensità, e ci si piace. Il piacere nasce non dalle cose che contempla, ma dal contemplare, da quello stare in fantasia e obbliarsi e perdersi senza volontà e senza coscienza. È la voluttà del Bramino, poeta anche lui, dello sparire individuale nella vita universale.

Questa contemplazione è la prima grande rivelazione del suo genio, semplice insieme e profondo. È un ritorno alla rappresentazione delle poesie primitive e popolari, dove disegno colore e ritmo è una parola, e vista e impressione è sempre immediata. Certo, l'arte dei nessi, il vigor logico e la correzione della forma lo certificano poeta di un'età avanzata. Ma chi consideri a quanta raffinatezza era giunta la poesia italiana anche nei sommi, e anche a quel tempo che molti gridavano semplicità

e popolarità e nessuno ne dava esempio, può misurare il valore di questo schizzo, e giudicarlo come l'apertura musicale di una nuova èra. Dico apertura musicale, perché qui non è ancora chiaramente espresso un nuovo contenuto, né una nuova forma, ma ce n'è come l'aria e il presentimento. Ci si scorge ancora una parentela con studi e modelli antichi. Manca a questa forma la bonomia e l'ingenuità, e la morbidezza, una compiuta chiarezza, come si vede nel secondo periodo, dove quell'atto intellettivo del comparare e quel cumulo di oggetti aridi ti lascia freddo e perplesso, quasi abbi innanzi una forma logica, e non una visione chiara e immediata.

Maggior delicatezza di forma e un sentimento idillico più schietto è nei sedici versi *Alla luna*. Il concetto è il piacere della ricordanza nei giovani, ancorachè trista; ond'è che quei versi furono prima intitolati *La ricordanza*, titolo poi dato ad altra poesia. Ma il concetto non è qui la sostanza, come nell'*Infinito*. La sostanza è un momento psicologico, la rappresentazione di uno stato dell'anima; e lo stesso concetto non è che quello stato in forma generale.

La scena è sempre su quel colle. Il giovane è in quello stato di dolce malinconia, che ti rende cara la natura, quasi persona, quasi la tua confidente. Guarda la luna che pende sulla selva e la rischiara. E ricorda l'anno passato: — Lo stesso dì, la stessa ora ho visto la luna anche così... Era chiara, pur mi appariva velata di una nube. Ma la nube era nei miei occhi lagrimosi; piangevano allora e piango ora —.

Queste cose egli dice alla luna, come alla sua amica: « O graziosa luna »! La gli sembra una grazia in quell'attitudine. La malinconia gli aguzza il senso della bellezza, ed entra in colloquio con lei, e come un amante le ricorda con precisione dov'era lei, dov'era lui, e come la guardava, — e ti guardavo così, perché piangevo, — e le confida che era triste, con una rassegnazione piena di grazia, sciolta la lacrima in un sorriso tenero; la graziosa luna diviene la sua luna, la sua diletta luna.

Non c'è solo il « noverar l'età del suo dolore », il ricordare, che gli è caro, e gli asciuga la lacrima e lo fa sorridere. È ancora

quel sentirsi giovane, disposto all'affetto, alla tenerezza, e parlare alla luna e farle le sue confidenze. Non è solo la ricordanza, è il modo della ricordanza.

Quella luna così fissata e in questa corrispondenza di affetto, non la dimentichi più! E quel giovane nella sua malinconia contemplativa ed espansiva che vive di memoria, e canta l'età del suo dolore, e si nutre di questa vita e ci si piace e ci s'intenerisce, è il fanciullo poetico, che porta già in fronte i segni di un pensiero nuovo, non ancora adulto, ancora in formazione.

Nella *Sera del dì di festa* la materia è la stessa, in tela più ampia. È un dato momento psicologico da cui scaturisce un dramma che si rappresenta nello spirito del poeta. Il concetto astratto si può ridurre in questa forma: la festa è passata, e tutto passa.

Il giovane, che non ha preso parte alla festa, la sera si affaccia a guardare un bel cielo stellato, e la luna, tranquilla sopra ai tetti e in mezzo agli orti, che rischiara i lontani monti.

In mezzo a questo chiarore tutto è silenzio, e dietro alle finestre tutto è oscuro. Questa scena lo ispira e gli fa venire la lacrima e la voce. Egli non è un'anima oziosa letteraria che si affissi con diletto a quella scena e s'indugi a descriverla. Sono poche linee, ma sicure e precise che ti danno immagine e impressione tutt'insieme. E l'impressione è questa, che ti mette dolcemente in moto l'immaginazione ed il cuore, e ti concede lo sfogo e ti dispone ai cari soliloquii di un'anima troppo piena.

— Saluto questo cielo così benigno in vista e l'antica natura che mi fece infelice:

> A te la speme
> Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
> Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

Il cielo è così bello ed io sono così infelice! Negli occhi miei non brilla se non la lacrima. —

La notte chiara e dolce, la queta luna, quella serenità di cielo appare agli infelici quasi una provocazione. Vorrebbero tutto il mondo fosse in pianto, come loro. Ma il nostro infelice

ha un'anima poetica e gode di quella bellezza, e non maledice la natura, anzi la saluta.

Questo spoglia il suo lamento di ogni amarezza. Anzi il contrapposto tra il cielo tranquillo e la sua anima travagliata non gli viene neppure in forma di contrapposto; lo s'indovina, e più nella situazione che nelle parole. Ma il contrapposto si sviluppa e acquista maggior rilievo.

— Anche la mia donna dorme, e non la morde cura nessuna, e non sa quanto io l'amo. Anzi, forse sogna la festa, e a quanti piacque e quanti piacquero a lei. —

La placidità universale, concentrata ora nella tranquilla immagine della sua donna che non lo pensa, gli fa sentire duramente la sua solitudine, non senza un movimento di gelosia inavvertito; e viene lo scoppio:

> Intanto io chieggo
> Quanto a viver mi resti, e qui per terra
> Mi getto, e grido, e fremo. O giorni orrendi
> In così verde etate!

Non è uno scoppio di collera, non incolpa nessuno, giace sotto il suo dolore senza eco nella indifferenza universale. In questa prostrazione la poesia sarebbe finita, ma ripiglia per nuova occasione. Ode il canto notturno dell'artigiano, che dopo i sollazzi torna al povero ostello, portandosi in capo ancora l'allegria della festa. Egli è contento, lui ha goduto della festa, e gode ancora cantando, felice nella sua povertà. O cosa importa a lui il passato e l'avvenire? Si gode la placida notte e la queta luna, e canta e non pensa altro. Ma il giovane guarda il mondo con l'occhio del dolore, e quel canto di notte, nel silenzio di tutte le cose, ultima eco della festa, gli è il suono funebre della campana che gli annunzia che tutto passa:

> Ecco, è fuggito
> Il dì festivo, ed al festivo il giorno
> Volgar succede, e se ne porta il tempo
> Ogni umano accidente.

La sua anima stagnata in sé stessa ripiglia vigore, si getta di nuovo in fantasia. Il suo fato si sperde nel fato universale. Il suo dolore si trasforma e si raddolcisce in una malinconia meditativa. La sua persona è scomparsa nel genere umano. Non è più la storia sua, è la storia del mondo. Gli compariscono innanzi i popoli antichi, e Roma. Dov'ei sono?

> Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
> Il mondo, e più di lor non si ragiona.

Fantasia non nuova e che sarebbe pedantesca se non uscisse qui dalle intime latèbre di un cuore ferito, sì che acquista un sentimento nuovo. Perché, se la persona è scomparsa come materia della contemplazione ed è succeduta una materia nuova, questa è nata da quella e conserva nella sua forma quel calore e quel sentimento. Perciò non è un'astrazione, non una produzione dell'intelletto, ma è lo sviluppo di uno stesso momento psicologico particolare e personale. La persona in quella data disposizione dello spirito fa sentire dapertutto le sue vibrazioni. Quella considerazione del fato universale, suscitata da una impressione tutta personale del canto notturno, finisce con un commovente ritorno alla persona. È un ricordo della fanciullezza, simile canto, simile stretta di cuore, simile fatto:

> Nella mia prima metà, quando s'aspetta
> Bramosamente il dì festivo, or poscia
> Ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,
> Premea le piume; ed alla tarda notte
> Un canto che s'udìa per li sentieri
> Lontanando morire a poco a poco,
> Già similmente mi stringeva il core.

Allora non sapeva perché. L'impressione cosciente dell'adulto è ripetuta nell'impressone ignorante della prima età, in una intonazione più soave, a quel modo che è il ritornello di un motivo, in suoni meno accentuati e più melodiosi. Il dolore dell'adulto, tanto più acuto, quanto più intelligente, si smorza in una dolcezza malinconica di un candore infantile.

Abbiamo già la grande maniera di Leopardi, una vista del mondo in un movimento di fantasmi e d'impressioni generate da momenti psicologici sinceri e precisi in una forma idillica, voglio dire ingenua e semplice, di una bonomia quasi fanciullesca nella sua profondità.

Sono stonature, qualche passaggio brusco, qualche tono troppo solenne e fin tragico, qualche reminiscenza classica: soprattutto quella donna appena concepita che « gli aprì tanta piaga nel petto ».

Con questi idillii si accompagnavano i soliti castelli in aria. L'idea fissa era lasciare Recanati. Ma come? Andare a Roma secondo il consiglio di Giordani? E come vivere?, giacché « nunziature e cose tali sono per li preti ». Entrare nell'Accademia ecclesiastica con quattordici scudi al mese? Ma con questo « non hanno appena la metà del bisognevole » e « mio padre è stradeliberato di non darmi un mezzo baiocco fuori di casa ». Tentò sino una fuga in Lombardia, e fu scoperto e non fu lasciato fare. La noia derivata dalla impossibilità dello studio, le « orribili malinconie » e i « tormenti » che gli procurava la sua strana immaginazione, la tirannide domestica, « la differenza dei princìpi non appianabile », il sentirsi rimpiccolire in quell'angusto ambiente, desiderio di collocamento, di gloria, di vasti orizzonti spiegano quel tentativo. « Voglio piuttosto essere infelice che piccolo, scrive al padre, e soffrire piuttosto che annoiarmi. »

Tra questi vani pensieri ci erano progetti ancora più vani. A forza di dolore gli era riuscito di leggere l'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, e s'era confermato nel parere che « le strutture e i luoghi più eloquenti sieno dov'altri parla di sé medesimo ». Le sue idee sulla nostra letteratura diventano più concrete. Quei già così cari cinquecentisti li chiama ora « miserabili », e la loro lingua è « arrabbiata e dura per gli affettatissimi latinismi »; dove « quegli che parla di sé medesimo non ha tempo, né voglia di fare il sofista, e cercar luoghi comuni, ché allora ogni vena più scarsa mette acqua che basta, e lo scrittore cava tutto da sé, non lo deriva da lontano ». Con quest'occhio più acuto ripete il suo giudizio che quasi tutto è a rifare. E i disegni gli si ac-

cumulano in testa e può appena raccorli frettolosamente in carta perché non gli cadano dalla memoria. Volgeva fra l'altro in mente un trattato: *Della condizione presente delle lettere italiane*; ma lasciamo parlare lui stesso:

Tante cose restano da creare in Italia, ch'io sospiro in vedermi così stretto e incatenato dalla cattiva fortuna, che le mie poche forze non si possano adoperare in nessuna cosa. Ma quanto ai disegni, chi può contarli? la lirica da creare; tanti generi della tragedia, perché dall'Alfieri n'abbiamo uno solo; l'eloquenza poetica, letteraria e politica; la filosofia propria del tempo, la satira, la poesia di ogni genere accomodata all'età nostra, fino a una lingua e a uno stile, ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile a intendere e dilettevole così al volgo, come ai letterati... Ma io da gran tempo non penso né scrivo né leggo cosa veruna, per l'ostinata imbecillità de' nervi degli occhi e della testa: e forse non lascerò altro che gli schizzi delle opere ch'io vo meditando, e ne' quali sono andato esercitando alla meglio la facoltà dell'invenzione, che ora è spenta negli ingegni italiani. E per quanto io conosca la piccola cosa ch'io sono, tuttavia mi spaventa il dover lasciare senza effetto quanto avea concepito. Ma ora propriamente son diventato inetto a checchessia: mi disprezzo, mi odierei, mi aborrirei se avessi forza: ma l'odio è una passione, e io non provo più passioni.

Così scrive a Pietro Giordani; e tra le linee leggi questa interrogazione: — Farò mai niente di grande? —, che pure una volta gli venne sotto la penna.

In questi vani disegni passò quell'anno. È assai probabile che in quegli schizzi erano le prime linee dei suoi *Dialoghi* e *Operette morali*. Ma tutta questa azione nel vuoto, con nessuna speranza di concludere, doveva più aggravare la sua tristezza e fiaccargli ogni volontà. — Io non provo più passioni! — Non è più il giovane che sogna patria, libertà, virtù, bellezza, gloria. L'umor nero gli oscura tutti i suoi ideali. Forse in questo tempo moriva anche la sua tessitrice, un suo innocente amore. Che cosa è la bellezza? Che cosa è la virtù?

I libri, e particolarmente i vostri, scrive a Giordani, mi scorano insegnandomi che la bellezza appena è mai che si trovi insieme colla virtù, non ostante che sembri compagna e sorella. Il che mi fa spasimare e disperare. Ma questa medesima virtù quante volte io sono quasi strascinato di malissimo grado a bestemmiare con Bruto moribondo. Infelice, che per quel detto si rivolge in dubbio la sua virtù, quand'io veggo per esperienza e mi persuado che sia la prova più forte che ne potesse dar egli, e noi recare in favor suo.

La canzone di Bruto gli si andava già volgendo pel capo. Una frase lugubre gli viene spesso sotto la penna: « disperare di sé stesso ». Il niente, prima ancora che divenisse in lui una filosofia, era già una realtà. E forse nessuno ha concepito il niente in modo così spaventevole, come lo sente e lo rappresentava lui in questa lettera:

Sono stordito del niente che mi circonda... Non ho più lena di concepire nessun desiderio, né anche della morte; non perché io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore. Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacera come un dolor gravissimo, e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando che è un niente anche la mia disperazione.

A questa lettera spaventevole si scuote Giordani e risponde:

Mio caro Giacomino, io non so che dirti; e il caso tuo non è più da parole. E vedi bene che io nulla posso. Ma posso amarti e compiangerti; e credimi che il cuor mio si rompe de' tuoi guai. Con sospiri infiniti e con amore immenso ti abbraccio.

Parole che bastavano a risuscitare nel giovane il fervore dell'amicizia, e a rinnovargli la consolazione delle lacrime.

Dove troverò uno che ti somigli? Dove troverò un altro, ch'io possa amare a par di te? O cara anima, o sola *infandos miserata labores* di questo sventurato!... Non vedo altra vita che le lagrime e la pietà, e se qualche volta io mi trovo alquanto più confortato, allora ho forza di piangere, e piango la miseria degli uomini e la nullità delle cose.

Fanciullo, gli pareva che l'infelicità venisse dalla malvagità, e sentiva sdegno contro i malvagi, e dolore della virtù sventurata. Ma ora nella sua tristezza non è più scintilla d'ira, e la vita non gli par più degna di esser contesa perché sono infelici tutti, schiavi e tiranni, oppressi ed oppressori, buoni e cattivi. Fanciullo, avea mal animo contro gli sciocchi e gli ignoranti, e ora cerca di confondersi con loro, e tiene con ambe le mani afferrati gli ultimi avanzi della fanciullezza, quando sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva. E quel tempo «è passato, e non tornerà più, certo mai più».

Insieme colla fanciullezza è finito il mondo e la vita per me, e per tutti quelli che *pensano* e *sentono*; sicché non vivono fino alla morte se non quei molti che restano fanciulli tutta la vita.

È chiaro che questo giovane, il quale si sente infelice, perché pensa e sente, e porta invidia agl'ignoranti e a' perpetui fanciulli, deve considerare come un «formidabile deserto» un mondo senza ideali e senza scopo, e la vita, vacua di ogni speranza, poco diversa dalla morte. E si sente quanto strazio in queste parole tranquille di un vivo che si sente morto:

Non ti affannare per me, ché dove manca la speranza non resta più luogo all'inquietudine, ma piuttosto amami tranquillamente come non destinato a veruna cosa, anzi certo d'esser già vissuto.

Chi ricorda le prime lettere a Giordani, così eloquenti, con tanto spargimento di cuore, vedrà qual cammino si è fatto. Allora egli era un fanciullo; ora pensa e sente.

Il cattolico non ci è più e neppure il cristiano. La religione se n'è ita nella sfera delle illusioni, raggiunta dalla virtù, dalla

gloria, dalla bellezza, illusioni anch'esse. Regge il mondo una forza infinita ed eterna, arcana, ascosa alla ragione, e i viventi sono castelli di carta, ch'essa fa e disfà per suo trastullo. La vita non ha scopo e le azioni umane sono un'agitazione nel vuoto. Il niente solo è. Vita e morte sono una cosa. Sono il niente. Questo è il sugo del discorso.

Questo non è ancora una filosofia. È il cattivo germoglio della disperazione. È la secrezione dell'umor nero. È la sua malattia. Egli medesimo se ne accorge nei momenti di pacatezza, e ne fa una diagnosi come un medico. Interpetra la sua vita, cioè il suo modo di pensare e di sentire, fisiologicamente. A sentirlo, le cagioni del suo male sono:

debolezza somma di tutto il corpo e segnatamente dei nervi, e totale uniformità, disoccupazione e solitudine forzata, e nullità di tutta la vita. Le quali cagioni operavano ch'io *non credessi,* ma *sentissi* la vanità e noia delle cose, e disperassi affatto del mondo e di me stesso.

Non erano dunque idee, erano sentimenti. La malattia non era nell'intelletto, era nel cuore. Gli pareva di credere e ora che il cuore è guarito e sente come uomo sano, si accorge che quello non era un credere, ma un sentire.

Ma se bene anche oggi io mi sento il cuore come uno stecco o uno spino, contuttociò sono migliorato in questo ch'io giudico risolutamente di poter guarire, e che il mio travaglio deriva più dal sentimento dell'infelicità mia particolare, che dalla certezza dell'infelicità universale e necessaria.

E in verità, a quanti in certi momenti oscuri della vita non occorre di dover recitare anche il « *vanitas vanitatum et omnia vanitas* », l'infinita vanità del tutto? Poi risensiamo.

Il povero Leopardi, e per naturale disposizione e per un cumulo di condizioni fisiche e morali, era un martire della vita. E nessuna meraviglia è che egli la maledica e la chiami vana e quasi il medesimo che la morte. Per ora la malattia è nel cuore,

e poco ha invaso l'intelletto. Sente e gli par di credere. Ma non si scherza impunemente col cuore. A forza di nutrirli e di accarezzarli, questi sentimenti si fissano e diventano un vizio dell'intelletto, un dato modo di concepire o di giudicare; diventano le idee fisse. E chi guarda a queste lettere, vede già quanto progresso ha fatto il male. Sono ancora sentimenti, è vero, ma così coordinati, con uno sviluppo così logico, in una forma pensata, che hanno già aspetto, non solo d'idee, ma di un sistema. L'intelletto è già attinto e il male è più grave ch'egli non creda, soprattutto in un intelletto predisposto da opinioni e dottrine filosofiche ancora in voga, e naturalmente acuto e meditativo.

Appunto perché queste idee fisse nascono dal cuore, sono non astratte ed intellettuali, per le quali s'interessi il solo filosofo, ma sono vive, partorite in mezzo al dolore, e accompagnate dalle lacrime, colla loro ripercussione in tutte le forze e i sentimenti della persona. Il poeta è il primo martire delle sue idee e fa sentire il suo martirio. Sicché dietro al suo pensiero, anche nelle regioni più elevate, vedi sempre l'uomo che lo concepisce e lo rappresenta non secondo criterii generali, ma secondo lo stato della sua anima. E questo rende la sua lirica sincera e interessante e vera poesia. Si piglia un vivo interesse non solo al poeta, ma all'uomo, suo inseparabile compagno.

Queste idee fisse, divenendo a poco a poco il suo modo abituale di vedere il mondo e, com'egli dice, «il vero», vanno ad urtare in un altro ordine di sentimenti, divenuto già sua natura e parte indivisibile della sua vita. Perché Leopardi a quell'età era già un essere morale compiuto. Non era più religioso nel senso volgare di questa parola, non aveva più fede in certi dogmi; ma aveva un sentimento vivo dell'infinito e dell'eterno e del mistero delle cose, ciò che è appunto il sentimento religioso. Questo sentimento si accompagna col disprezzo di tutto ciò che è finito, o, com'egli dice, mondano, piacere mondano; e nessuno più di lui ha così poca stima di tutti quei fini particolari, appresso ai quali corre il comune degli uomini, le cui azioni a lui paiono vane, e perciò vero ozio. Talora, a sentirlo a parlare della vanità della vita, ti pare un cenobita o un santo padre. La

differenza è in questo, che quelli dietro a questa vanità pongono un'altra vita come vera realtà, e lui ci pone il mistero, religione anche esso, anzi radice di ogni religione. Oltre a ciò, il giovane sentiva profondamente la virtù, la dignità di uomo, l'amore, la bellezza, la gloria, la patria. E tutto questo era Giacomo Leopardi, aggiuntovi un'estrema delicatezza e sensibilità, che gli rendeva più cari, più avidamente desiderati questi sentimenti. Il desiderio non placato dalla speranza, anzi accompagnato con la disperazione, li mantiene vivi e intensi, talora sino al delirio di Saffo. Maledice la vita, perché non può goderla, e la impotenza del suo «implacato desio» è il segreto della sua maledizione.

Invano ora chiama vanità la vita, e illusioni la virtù, la gloria, l'amore. Questa teoria dovrebbe tirarlo al suicidio, o alla misantropia, o alla compiuta indifferenza innanzi a ogni ordine morale. E queste conseguenze appariscono qua e là nella sua vita e nel suo spirito, come semplici velleità. Ma la sua natura è più forte della sua teoria, e resiste, e nasce un dramma interno del più alto interesse, una lotta tra la sua natura e il «vero»; la quale in una sfera più elevata si risolve nella lotta tra il fato «indegno» e l'individuo. Malgrado il colore greco di questa lotta, essa è tutta moderna nella sua sostanza, ed ha le sue radici profonde nell'anima dell'uomo che ne è il martire. Talora la natura benefica gli ritorna il sapore della vita e la facoltà di amare, gli ritorna i fantasmi e i sogni della giovinezza e, com'egli dice, fanciullezza, e il redivivo fanciullo canta il suo risorgimento, canta la patria e l'amore e la gloria e la virtù. Tal'altra rimane come schiacciato sotto il Fato, pur maledicendolo e pur resistendo. Dalla qual diversa disposizione dello spirito nasce diversità di disegno, di colore e di accento. Ma, vinca o l'una o l'altra di queste forze, rado è che stieno scompagnate, e nel maggiore entusiasmo della vita penetra la morte come un tarlo che la rode; e quando l'anima è più oscura, vi brilla un raggio di luce. E questo naturalmente, non come concepimento estetico dell'intelletto, ma come un fatto quasi inconsciente del suo spirito in questa o quella disposizione.

Questo dualismo è la forza dinamica della poesia leopardiana, la leva che la mette in moto e ne fa un organismo originale. Essa è insieme il canto dell'amore e della morte.

Il dualismo è invitto, non c'è eliminazione, non c'è soluzione. Se il poeta fa buon sangue e gode un istante di gioventù, non è già che rinneghi le sue idee e chiami sostanze reali quelle che il suo pensiero chiama ombre. Sono illusioni, il pensiero ha ragione; pur vi si tiene afferrato con ambe le mani, e le ama e le segue come fossero sostanza. Parimente negl'istanti oscuri della vita non è già che le illusioni si dileguino affatto dal suo spirito, perché, non fosse altro, sono presenti nel lamento che fa di averle perdute, presenti nella memoria. Quel lamentare e quel ricordare è pregno di desiderio, e te le rende più vive. Perciò questo non è propriamente un dramma, perché il dramma suppone una eliminazione delle due forze e una soluzione, ma è lirica, un canto o un lamento generato da quella opposizione. Il dramma ci sta come mezzo per sviluppare la lirica, dov'è l'ultimo fine di questa poesia.

Ho detto che in questa lotta non c'è di greco se non il colore, voglio dire l'apparenza. Il poeta mette in mezzo il fato o il cielo, rappresentando al di fuori la lotta ch'è tutta dentro di lui. Il vizio è nei vocaboli che danno alla sua forma una vernice classica e talora la guastano. Ma il vizio si arresta alla superficie, e la rappresentazione rimane moderna. Quel fato e quel cielo è lui, e quella lotta non è se non la scissura della sua anima, dove coesistono, inconciliati, il cuore e l'intelletto.

Così il mondo è guardato da un punto di vista nuovo, non solo in sé stesso preso in astratto, quanto per i fatti psicologici, da' quali nasce, e ne' quali si compie internandosi nei più intimi affetti del poeta.

Questo lo rende viva realtà.

Il *Sogno* e la *Vita solitaria* furono, come gli altri tre idillii, scritti nello stesso anno che le citate lettere a Giordani, quali prima, quali dopo, poco importa. Talora trovi nelle lettere frasi quasi testuali di poesie scritte innanzi; talora la poesia è come una eco sentimentale di concetti espressi nelle lettere.

Certo è che il giovane scriveva così all'amico e poetava così: prosa e verso si spiegano e si compiono a vicenda. Nei tre idiilii l'infinito e l'eterno, il mistero delle cose, l'alternare delle stagioni, la forza del tempo, il passare o il divenire delle cose, potrebbero parere luoghi comuni importati da' poeti greci e latini, se in quella forma personale e malinconica non apparissero voci dell'anima, e quasi preludii di una nuova vista del mondo; quale si manifesta nelle lettere a Giordani e troviamo già chiara e intera nel *Sogno*.

Chi sia la donna che gli apparisce in sogno, morta « più lune » innanzi, non è chiaro. Se la tessitrice morì in quest'anno, lei è l'amata, di cui parla nel terzo idillio, ed è anche lei che ora gli apparisce. Del resto, il giovine Leopardi non concepisce la donna nella pienezza della sua esistenza materiale, per la sua inettitudine a comprendere la vita nella sua esteriorità e per la sua tendenza ideale. Più che la tale e tale donna, è in lui la donna, e come la vede lui, secondo la sua idea. Che questa donna sia Teresa o Francesca o Giovannina, può solleticare la curiosità, ma poco può giovare a intendere il poeta. È assai più importante studiare la formazione successiva del suo ideale femminile.

La sua donna è una giovinetta quasi ancora fanciulla, candida, innocente, gioiosa, amorosa, a cui manca la vita prima quasi che l'abbia gustata. È l'ideale naturale della donna, santificato nell'angiolo, non modificato ancora dalla società, né dalla esperienza della vita. Un ideale vaporoso, musicale, che, quando sta per determinarsi nella esistenza materiale, sfuma. Perciò destino di questo ideale è la morte in quella prima età.

Questo ideale « di angelette dal ciel discese » è il tipo delle Mandette e delle Beatrici, reminiscenze e preludii del paradiso a cui appartengono. La vita terrena è un breve sonno, e il morire è uno svegliarsi alla vita vera. Il concetto naturale della vita e della morte è capovolto dalla credenza in un'altra vita, dove solo è verità e felicità. Così la vita giovanile, immagine paradisiaca, che porta in sé il germe della morte, cioè del suo ritorno in paradiso, dove l'immagine diviene realtà, ha la sua vera poesia nella morte. Forma naturale di questa poesia è la visione,

il sogno, l'estasi. La visione di Laura nel terzo cielo è il monumento più interessante di questo genere. Le immagini e i sentimenti che scaturiscono da questo concetto del mondo, formano tutto un ciclo poetico, successivamente trasformato, ma sussistente anche oggi ne' suoi tratti fondamentali.

La prima volta che Leopardi concepì la donna fu nella canzone per una giovane inferma. Dico concepì, così per dire; perché in quei tratti vaghi e ottusi, pieni di reminiscenze, non è ancora una concezione personale.

Nel suo *Primo amore* vediamo lui, non l'amata; e nella *Sera del dì di festa* vediamo più lui che l'amata, della quale solo per indiretto possiamo ricostruire i tratti. E vi troviamo una vaga fanciulla, nel fiore dell'innocenza, che danza e sogna, e mira ed è mirata, e stanca della festa si addormenta, e nessuna cura la morde. La preoccupazione della sua infelicità gl'impedisce di contemplare e formare con serenità artistica questo bel tipo di fanciulla, che rimane nella sua mente fisso, e diverrà più tardi Silvia e Nerina.

Questo tipo di fanciulla è affatto naturale e reale, senza alcuna immagine di angelico o di celeste o di paradisiaco, come pur si vede in Dante e nel Petrarca; è la donna nel suo primo apparire innanzi all'immaginazione innocente dei giovani, bella, pura, festosa, e se volessimo usare modi petrarcheschi, angelica, divina, celeste; modi che aggiungono a questo ideale naturale e giovanile nessuna qualità nuova, ma un nuovo effetto di luce e di melodia, quel carattere vaporoso e musicale, così bene corrispondente alle immaginazioni giovanili.

Questo tipo naturale non può conseguire quegli effetti che i poeti traggono dall'ideale celeste, se non in altri modi cavati pure dalla natura. Perché lo stesso soprannaturale celeste non è che l'effetto naturale della nostra immaginazione; e non è l'angiolo che ha prodotto l'ideale femminile, ma è l'ideale femminile che ha prodotto l'angiolo.

In che modo Leopardi consegue quegli effetti nella formazione poetica della donna, vedremo poi... Per ora, non abbiamo che uno schizzo appena, de' tratti sparsi, che bisogna ricostruire

per avere una prima immagine di un tipo naturale della donna, così come errava nella sua giovine fantasia.

Nel *Sogno* la fanciulla è morta da più mesi. È pur dessa, quella vaga fanciulla festosa, « nel fior degli anni estinta, quand'è il viver più dolce ». Ma qui Leopardi ha già un concetto suo della vita e della morte. La vita giovanile è felice, perché è l'età della speranza, non ancora sopraggiunti i disinganni, e non ancora sopraggiunto il vero a dissipare le care illusioni, e a rendere desiderabile la morte.

> A desiar colei
> Che d'ogni affanno il tragge, ha poco andare
> L'egro mortal; ma sconsolata arriva
> La morte ai giovanetti, e duro è il fato
> Di quella speme che sotterra è spenta.

Che cosa è dunque questa fanciulla? Non è la creatura angelica che torna in cielo ond'è venuta, radiante di luce, più bella e meno altera. No. È una fanciulla infelicissima perché tolta alla vita, quando amava ancora la vita. Ora è fuori di ogni illusione; pure lamenta che la morte l'abbia tolta alle sue illusioni e abbia abbreviata la sua felicità. Ciò che c'è di comune in questa fanciulla, è la morte in quella fresca età: un fatto pietoso che ha ispirato molte elegie; morire quando appena si è assaporata la vita, è il concetto comune di questi lamenti. Ma c'è di nuovo questo, che la fanciulla morta qui è la voce della tomba, rivelatrice del vero. È già sappiamo cosa è per Leopardi « il vero ». È la vanità della vita e il mistero della morte, infelici tutti, salvo i perpetui fanciulli che prendono le ombre per cosa salda, e ignorano il vero. La fanciulla era felice perché ignorante; ora è infelice perché sa quello che natura « asconde agl'inesperti della vita », cioè a' giovani. Così il fatto particolare di una morte immatura acquista significato universale, l'elegia s'alza a tragedia. Ma se a lei la morte fa conoscere il vero, cioè la vanità delle cose, il destino di Leopardi è ancora più tragico; perché, giovane ancora, conosce la vanità della vita e si sente vecchio:

> Giovane son, ma si consuma e perde
> La giovanezza mia come vecchiezza.

Sono tutti e due infelici, e non per accidente o volontà di nessuno; sono infelici per la stessa cagione per la quale sono infelici tutti, per la legge comune a' viventi, e che si chiama il Fato o il Vero. È la tragedia della vita nel caso particolare dei due amanti:

> Nascemmo al pianto,
> Disse, ambedue; felicità non rise
> Al viver nostro; e dilettossi il cielo
> De' nostri affanni.

Ma nella comune infelicità il sentimento è diverso e dà una movenza al dialogo. La giovanetta non ha emozioni. Sul suo viso è l'immobilità del suo destino. Parla come una legge o un oracolo.

Quella sua tristezza è monotona, come l'impassibile voce del vero. E parrebbe un'astrazione intellettuale, se un'aria di dolce rassegnazione e di affettuosa pietà non desse alla sua tristezza una certa grazia, come di donna viva e bella:

> Io di pietade avara
> Non ti fui mentre vissi, ed or non sono,
> Che fui misera anch'io. Non far querela
> Di questa infelicissima fanciulla.

Nel giovane al contrario la vita ribolle, quantunque si dichiari vecchio e conosca la vanità della vita. La vivacità delle sue impressioni contrasta con l'impassibilità sepolcrale di quella voce. Ella dice cose terribili, fra l'altre che il cielo si dilettò dei loro affanni, e lo dice in forma di sentenza, e non pare in lei o sdegno, o dolore o ironia o altro movimento del cuore. Ma quei detti a lui schiantano il cuore. Anche lui sa che la vita è vanità, che vita e morte è il medesimo, che tutto è illusione, anche la bellezza, anche l'amore; e piange, e si lamenta, e gli si stringe il cuore, e sente il tocco di quella destra, e gli si rinnova l'amore, nel seno della morte gli si rinnova l'amore, l'illusione ritorna

nel regno del vero, e copre di baci quella destra, sino al delirio di un desiderio insoddisfatto:

> di sudore il volto
> Ferveva e il petto, nelle fauci stava
> La voce, al guardo traballava il giorno.

Così di faccia al vero sorge il sentimento, di faccia al disinganno un nuovo inganno, e si rivela sin da principio l'invitto dualismo della vita, com'è sorta nel cervello di questo giovane di ventun anno. Sembra quasi che quell'istante di obblio guadagni anche la morte, che lo guarda con tenerezza e lo chiama caro; una dolcezza di espressione in mezzo alla quale ti scende sul capo, come una lama di coltello, la voce del disinganno:

> Nostre misere menti e nostre salme
> Son disgiunte in eterno. A me non vivi,
> E mai più non vivrai; già ruppe il fato
> La fé che mi giurasti.

È chiaro che la giovinetta è una persona poetica, in bocca a cui Leopardi ha messe le idee intorno al mondo che allora gli pullulavano nel cervello, e di cui trovi una espressione così straziante nelle lettere a Giordani. Non ci si vede già la pedanteria o il piacere di aver ritrovato lui quelle idee, ma il dolore di quella conoscenza. Perciò, quantunque il tono della composizione sia severo e sobrio, vi alita per entro una emozione tanto più potente, tanto più contenuta. Il vero vi è annunziato in una forma chiusa in sé, di una terribile chiarezza, che non ammette repliche, e non osservazione, e non spiegazione, e non periodo; una forma originale che non esprime alcuna impressione e ti fa una impressione irresistibile. È forma di oltre tomba, che Dante ha saputo trovare in quel: « Lasciate ogni speranza ». Accanto a questa voce del vero è il grido del cuore, grido di maraviglia, di dolore, di amore; l'illusione brilla in seno alla morte, come luci fosforiche innanzi ai cimiteri. Le idee perdono il loro carattere

astratto, diventano sentimenti, investono tutta la persona. È la vita guardata da un nuovo aspetto, di un colore fosco e cupo, un colore di morte, sotto il quale conserva tutto il suo calore:

> colei teneramente affissi
> Gli occhi negli occhi miei, già scordi, o caro,
> Disse, che di beltà son fatta ignuda?
> E tu d'amore, o sfortunato, indarno
> Ti scaldi e fremi. Or finalmente addio.
> Nostre misere menti e nostre salme
> Son disgiunte in eterno. A me non vivi,
> E mai più non vivrai...

Questo è l'ultimo salire della emozione drammatica. Quell'« addio », quello « in eterno », quel « mai più » congiunto con quel « teneramente », con quel « caro », con quello « ti scaldi e fremi », ti fanno balzare innanzi contemporaneamente la vita e la morte, e producono quella impressione complessa, incapace di analisi, così potente, che ottiene Dante nell'*Inferno*, dove è pure l'uomo vivo nel regno della morte e del vero. L'inferno non c'è più; il simbolo è consumato; resta un inferno psicologico, la vita rappresentata direttamente nei suoi inganni e nei suoi disinganni. Si misura la distanza tra il decimoquarto ed il decimonono secolo. Ma la poesia è quella, stessa ispirazione, stessi effetti. Leopardi ha infine ritrovato sé stesso.

Se il poeta rappresenta bene l'inferno, voglio dire quel non so che cupo e funebre che nasce da una legge eterna e senza viscere, non è egualmente felice nella rappresentazione della vita. Ancora molte reminiscenze, ancora un fare troppo classico, un dire in frasi girate le cose più semplici, un tradurre in forma letteraria concetti immediati e popolari.

Le reminiscenze abbondano, specie nell'introduzione. Ecco qualche esempio di forma letteraria:

> Quanto, deh quanto
> Di te mi dolse e duol: né mi credea
> Che risaper tu lo dovessi.

— Ti ho pianto assai, e credea nol sapessi —, direbbe semplicemente il popolo, e dirà anche lui più tardi, e direbbe Goethe e talora anche Victor Hugo. Il popolo dice: — Non credo agli occhi miei —. Dante dice: « Vid'io ». E lui:

> Oh quante volte
> In ripensar che più non vivi, e mai
> Non avverrà ch'io ti ritrovi al mondo,
> Creder nol posso.

Troppi giri di frasi, troppe esclamazioni, un tono falsamente tragico, uno sforzo di commuovere che ti lascia freddo, come in quest'altra frase sonora:

> il capo inerme
> Agli atroci del fato odii sottrarre!

Quei benedetti modelli classici non ancora l'ha cacciati dal suo spirito.

In una lettera a Giordani, citata innanzi, dove il giovane rappresenta il niente della esistenza, troviamo queste parole:

> Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere né muovermi, altro che per forza, dal luogo dove mi trovassi. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, né anche della morte; non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore.

Uno stato di apatia descritto con l'evidenza, non di chi lo concepisce come una conseguenza di un sistema filosofico sulla nullità della vita, ma di chi lo soffre in quel punto stesso che lo concepisce e lo immagina.

Questo stato è la base della *Vita solitaria*, un idillio che scrisse anche a quel tempo.

Qui chiama « ferreo sopore » l'apatia, uno stato senza passione e senza moto, senza riso e senza pianto, senza piacere e

senza dolore, senza speranza e senza disperazione: uno stato d'immobilità, che è di persona viva e ha tutta l'apparenza della morte:

> e già mi par che sciolte
> Giaccian le membra mie, né spirto o senso
> Più le commova.

Questo è lo stato che chiama ferreo sopore, uno stato assolutamente prosaico e incapace di rappresentazione; è l'uomo petrificato o cristallizzato, il ghiacciato di Dante.

Ma la vita solitaria lontana dalla città, in mezzo a' campi, risveglia l'anima e le ridona il senso della vita, e il piangere e il sospirare e il ricordarsi. Questo risveglio non è un risorgimento, è un sollievo temporaneo accompagnato con un ahi!:

> a palpitar si move
> Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna
> Tosto al ferreo sopor.

Perciò la vita non torna se non come memoria, non ciò che fu.

Ma la memoria opera nell'uomo come fosse realtà, anzi è realtà anch'essa, e lo rifà vivo, vivo nel passato che ha la forza di rappresentarsi; e gli ritorna l'ispirazione, il sentimento della bella natura, il desiderio o il sospiro del passato, il dolore di averlo perduto e la voluttà di quel dolore che pure è vita. Ne nasce quella mescolanza di piacere e di dolore, di vita e di morte, di sereno e di fosco, che è il carattere della poesia leopardiana. La solitudine è un tema vecchio d'idillio, espresso per lo più in generalità vaghe e insipide, e che qui acquista un nuovo senso, perché calato in tutti gli accidenti della persona. Non è la vita solitaria, ma è la vita solitaria di Leopardi. Perciò tutto vi è particolare e personale.

Sono in questa poesia alcune descrizioni bellissime, com'è la pioggia mattutina, e la quiete altissima della natura al meriggio, e la felicità della vita giovanile. Quei paesaggi così freschi di colorito, così semplici e precisi di disegno, generano quella pacata impressione idillica, ch'è propria della vita campestre.

Ma l'espressione de' sentimenti non corrisponde alla vaghezza e proprietà delle invenzioni: talora è dura e appena abbozzata, come:

. . . . doloroso
Io vivo, e tal morrò, deh tosto!

che ricorda la crudità di Alfieri: talora è metaforica e convenzionale, come parlando del suo petto « rovente »:

Con sua fredda mano
Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è volto
Nel fior degli anni:

che ricorda le freddure di Cesarotti.

La parte più viziosa è l'apostrofe alla luna, piena di reminiscenze e in tono semi-tragico. La parte più poetica è non dove descrive, ma dove narra le sue impressioni e ti getta in quel certo stato pensoso e fantastico, che i francesi dicono il « *rêve* »:

Pur se talvolta per le piagge apriche,
Su la tacita aurora o quando al sole
Brillano i tetti e i poggi e le campagne,
Scontro di vaga donzelletta il viso;
O qualor nella placida quïete
D'estiva notte...
L'erma terra contemplo, e di fanciulla
Che all'opre di sua man la notte aggiunge,
Odo sonar nelle romite stanze
L'arguto canto; a palpitar si move
Questo mio cor di sasso...

Il canto di una tessitrice o l'incontro di una vaga fanciulla sono accidenti ordinarii, che pur qui toccano il cuore e muovono l'immaginazione per il modo come sono collocati e lumeggiati.

De' cinque idillii questo ritrae più dell'idillio nel suo senso volgare; ed è anche il meno interessante, sì per l'ineguaglianza dell'espressione, e sì per l'importanza secondaria della materia.

Che in questo anno di meditazione e di composizione abbia fatto altre poesie, oltre i lavori di erudizione e schizzi e pensieri in prosa, è assai credibile.

Parecchie poesie idilliche, e fra le altre il *Passero solitario,* dovettero essere concepite e abbozzate ora, ridotte più tardi in una forma finita e pubblicate. Certo è che nelle pubblicazioni del '25 e del '26 non si trovano altri idillii che questi.

L'anno 1819 è il vero anno critico nella storia del suo ingegno, il punto di partenza, perché ora apparisce nella sua anima uno sguardo proprio del mondo, e una forma propria, cioè a dire una personalità, un carattere.

Il resto della vita non è che uno sviluppo ulteriore su questa base.

XII

1820

CANZONE AL MAI

Il dualismo si accentua in questo anno. La malattia continua, e con essa il suo torpore. Il 20 marzo scrive a Giordani:

Mi domandi che cosa io pensi e che scriva. Ma io da gran tempo non penso né scrivo né leggo cosa veruna per l'ostinata imbecillità de' nervi degli occhi e della testa: e forse non lascerò altro che gli schizzi delle opere ch'io vo meditando.

La maggior trafittura era il non poter studiare.

Non m'accorgerei, certamente non sentirei tutta la nullità umana se potessi ancora trattenermi negli studi. Non ho mai trovata sorgente più durevole e certa di distrazione e dimenticanza, né illusione meno passeggera.

Così dice a Giordani il 14 gennaio; e il 7 aprile dice a Pietro Brighenti di Bologna, un amico di casa:

Son risoluto sacrificare l'ingegno all'immutabile ed eterna scelleratezza della fortuna, col seppellirmi sempre più nell'orribile nulla, nel quale son vissuto fino ad ora... Non pensi più a me se non come all'uomo il più disperato che si trovi in questa terra, e che non è lontano altro che un punto dal sottrarsi per sempre alla perpetua infelicità di questa mia maledetta vita.

Viene la primavera, e gli par di rinascere. Ma lasciamo parlar lui:

Poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo.

Questo è un piccolo capolavoro. Quelle certe immagini antiche, che gli si svegliano non chiare e tutte, ma così in confuso come dopo un sogno, e quasi le andasse cercando, quella voce della natura, quel domandarle misericordia, e quel cielo puro e il bel raggio di luna, e l'aria tepida e l'abbaiare lontano dei cani, cose non descritte, perché sono una azione immediata della natura, queste non sono invenzioni poetiche, ma fenomeni dell'anima, vivi nella memoria, e riprodotti in modo immediato e semplice, fenomeni di quel novo spiracolo di vita che gli apriva la primavera.

Ma fu un sollievo momentaneo, un gemito o un sospiro in mezzo a quel torpore, che gli rendeva più acuto il sentimento del suo stato ordinario.

E in quel momento dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale era certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo.

Eccolo dunque ricascato nel suo sopore.

Ora sono stecchito e inaridito come una canna secca, e nessuna passione trova più l'entrata di questa povera anima, e la stessa potenza eterna e sovrana dell'amore è annullata a rispetto mio nell'età in cui mi trovo.

È lo stesso uomo della *Vita solitaria*:

> Amore, amore, assai lungi volasti
> Dal petto mio, che fu sì caldo un giorno.

Una volta su questa via, ritornano quelle sue opinioni, e in una forma più precisa, a modo di formole o sentenze o assiomi, come: i piaceri ed i dolori umani sono meri inganni — il travaglio che deriva dalla certezza della nullità delle cose è sempre e solamente giusto e vero — tutto è nulla — la felicità umana non è riposta nello accrescimento della ragione e nella cognizione del vero — non c'è altro vero che il nulla.

Non sono più sentimenti erranti e contraddetti nei buoni momenti della vita; sono già un formolario stampato nel cervello.

Questa lettera a Giordani è un testamento. E in verità, se il nulla è solamente vero, e se la vita è inganno o illusione, non resta che morire:

> E rifugio non resta altro che il ferro.

Ma quando la natura misericordiosa gli concede qualche sollievo, questa vita che non val nulla e ch'egli dispregia e vuol troncare, ripiglia il suo valore. E quantunque l'intelletto si ostini a crederla un'illusione, pure l'illusione opera nel suo capo come fosse realtà.

Egli ama, si sdegna, si addolora, spera e teme; anzi, perché quella vita esteriore di Recanati è a lui senza sapore e senza attrattiva, tanto è più operativa quella sua vita intima concentrata e condensata, e la sente con l'ingenuità di un fanciullo e il desiderio di un giovane fino nei più tardi anni. Appunto perché la sente a varii intervalli, e l'energia del sentimento non è logorata dall'abitudine, ciascuna volta è un sentimento nuovo, venuto da ispirazione immediata, e comunica alle sue poesie anche ultime una freschezza giovanile.

Eppure, così potente vita, con tanta realtà di sentimento,

sarebbe un'illusione! La contraddizione è così manifesta, che l'intelletto ci sofistica sopra e cerca scappatoia. Il 30 giugno di questo anno si crede guarito, e nel suo nuovo sentimento della vita scrive a Giordani:

Io ritorno fanciullo, e considero che l'amore sia la più bella cosa della terra, e mi pasco di vane immagini... Io non tengo le illusioni per mere vanità, ma per *cose in certo modo sostanziali,* giacché non sono capricci particolari di questo o di quello, ma naturali e ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita.

Ecco dunque. La vita non è più una illusione, ma è cosa in certo modo sostanziale, perché ingenita in ciascun uomo. Il giovane cerca una conciliazione tra il cuore che sente e ama la vita, e l'intelletto che proclama il nulla. Una conciliazione sofistica e provvisoria, un sofisma del cuore e che dura quanto il cuore dura.

Così, da una parte le sue idee sul nulla si fortificano, si estendono, diventano l'alfa di ogni suo discorso. Il solo nulla è vero; tutto l'altro è falso: « credo che tutto sia falso in questo mondo, anche la virtù, anche la facoltà sensitiva, anche l'amore ». Ma d'altra parte la vita ha pure il suo valore, ed in certo modo sostanziale: « il mondo senza entusiasmo, senza magnanimità di pensieri, senza nobiltà di azioni, è cosa piuttosto morta che viva », vale a dire che la virtù non è falsa, anzi è nel mondo la condizione della vita. Senza la virtù, la società è un « corpo morto, appestata dall'egoismo distruttore di tutto il bello e di tutto il grande ». Sicché i tristi sono i meno felici, perché « le grandi e splendide illusioni non appartengono a questa gente » e « ristretti alla verità e nudità delle cose, che altro si deggiono aspettare se non tedio infinito ed eterno? ». Anche la speranza risuscita.

Questo mondo è un nulla, e tutto il bene consiste nelle care illusioni. La speranza è una delle più belle; e la misericordia della natura ce ne ha forniti in modo, che difficilmente possiamo perderla. A me resta solamente per forza di natura. Secondo la ragione dovrei mancarne affatto.

Le due serie d'idee e di sentimenti che coesistono nel suo spirito acquistano dunque maggior ricchezza e maggior precisione. Tra questa doppia serie si stende la sua poesia con molta varietà di gradazioni, secondo il suo umore, ovvero il suo stato d'animo. Ora prevale l'una, ora l'altra. Ma ci è sempre e l'una e l'altra. Ci è la vita nel suo « verde », lieta di speranze e di fantasmi. C'è tutta la vita. La ragione non può uccidere il sentimento, e il sentimento non può cacciare la ragione. L'entusiasmo è pregno di scetticismo, e lo scetticismo ha in sé il calore dell'entusiasmo.

Quelli dunque che gridano Leopardi poeta del nulla, errano. Sono poeti del nulla quelli che lo amano e gustano la sua voluttà, perché anche il nulla ha le sue voluttà, come l'assenzio o l'oppio. È la voluttà della morte, il « *cupio mori* », il « piegare addormentato il volto nel suo vergineo seno », l'ultimo sorriso dell'uomo stanco, che ha in orrore la vita e la disprezza. Questo c'è, ma è appena un episodio in questa poetica rappresentazione del mondo. Il più spesso Leopardi aborre il nulla, e aborre perfino il pensiero, la ragione, la scienza che glielo impongono. E ama e pregia e desidera la vita, di cui non si sente stanco, ma privo; e se la rappresenta coi più ricchi colori dell'immaginazione, e le corre appresso co' più impazienti moti del desiderio.

Odia il vero e ama le illusioni, « le care illusioni », ed è perciò non solo poeta, ma uomo, ha viscere umane e commove profondamente ogni cuore di uomo.

Questo era l'anno che dilatavasi sempre più l'ardore patriottico nelle classi intelligenti, e per mezzo de' carbonari si comunicava a' più piccoli borghi. La Spagna dava l'esempio all'Italia, e l'incendio avvampando divenne la rivoluzione del Venti e del Ventuno. Leopardi era in corrispondenza con Montani, che, avute le sue prime canzoni, augurava in lui il futuro poeta della libertà. E anche Giordani in lui vagheggiava il perfetto scrittore italiano, che dovea guadagnare alla libertà soprattutto l'aristocrazia. Questi i disegni sul giovine, che, affranto dal male e dalla solitudine, sul finire del 1819 scriveva a Giordani: « Amami tranquillamente come non destinato a veruna cosa, anzi certo d'esser

già vissuto ». Ma non bisogna prendere alla lettera queste e simili frasi, che ritornano spesso nella sua corrispondenza. Il cuore rimaneva giovine, e batteva ad ogni nuova impressione. Era nel suo petto una fonte inesausta d'amore e di poesia, che traboccava al minimo tocco della cortese natura. Quel lamentarsi continuo di non esser più buono a nulla era il sospiro di una vocazione che gli fuggiva dinanzi, ma di cui si sentiva ancora la forza al di dentro. In mezzo al suo abbattimento gli usciva dal petto commosso quel grido: — Sarò io mai qualche cosa di grande? — Nel suo segreto non si sentiva al di sotto de' più grandi. La sventura gli poteva togliere la speranza, non il desiderio della gloria, e non la coscienza del suo valore. Perciò, non potendo studiare, faceva progetti e schizzi, poetava, meditava, pur dicendo di aver vissuto. La noia che sentiva in sì alto grado era il sentimento della sua esistenza vacua e insieme la coscienza di tante sue forze che rimanevano vane. Indi i continui abbattimenti e risorgimenti. La lotta ch'è nella sua poesia, era nella sua vita.

Il 17 dicembre 1819 scriveva a Giordani che non era destinato a veruna cosa; e chiama la sua anima « assiderata e abbrividita », e assicura di esser già vissuto. E il 10 gennaio del 1820 scrive una lettera al Mai con un giovanile entusiasmo. Mentiva allora, o mentisce adesso? Niente affatto. Sincero l'una e l'altra volta. Gl'ignoranti parlano de' misteri dell'anima; ma l'anima non è un mistero se non a quelli che non la sanno esplorare. Erano queste contraddizioni naturalissime.

Monti, Giordani e Mai erano a Leopardi una triade, che gli rappresentava l'eccellenza nella coltura italiana. Seguiva il Mai passo a passo, e ciascuna sua scoperta aveva il suo riscontro nel giovane, che vi aggiungeva illustrazioni, commenti, emendazioni. In questi giorni si sparse in Europa il grido di una nuova scoperta anche più maravigliosa. Non si trattava di Frontone, o di Dionigi di Alicarnasso, o di altri minori. Si trattava nientemeno di Cicerone. Il Mai aveva ritrovata la sua opera *De Republica*, e l'andava pubblicando allora in Roma.

Il fatto parve una meraviglia « da risvegliare i più sonnacchiosi e deboli »; e anche il giovane, ancorché la sua salute fosse

« intieramente disfatta » da non potere « fissar la mente in qualunque pensiero », si sentì « stimolare dal desiderio di non restar negligente in un successo così felice ». Il 17 dicembre si dice « già vissuto ». Il 10 gennaio, percosso di maraviglia, sente in sé rivivere gli antichi spiriti, e vuole scrivere un libro su tutte le scoperte del Mai, e gli chiede le bozze della nuova opera, e ricorda i tempi dei Petrarca e dei Poggi, « quando ogni giorno era illustrato da una nuova scoperta classica, e la maraviglia e la gioia de' letterati non trovava riposo ». Tutto questo è quella lettera che il 10 gennaio, su quel primo calore, scrisse al Mai.

Ma il Mai non gli mandò le bozze, e di quel suo disegno non ne fu niente. La salute disfatta non gli consentiva lavori lunghi e pazienti, come quello sulla *Cronaca* di Eusebio. Ma gli consentiva a rari intervalli schizzi e versi. E in uno di questi intervalli quell'entusiasmo di erudito, acceso ancora più da quella esaltazione patriottica che in quell'anno guadagnava tutti, ebbe il suo sfogo nella canzone *Ad Angelo Mai*.

Canzone straordinaria, se mai ce ne fu; perché, se nella parte tecnica poco si discosta dalle altre scritte innanzi, per ricchezza e novità di contenuto soprastà a quelle di molto. Prima c'era l'artista, già maestro di stile; ora c'è anche il poeta, c'è lui.

L'introduzione è una magnifica sinfonia romorosa, a piena orchestra, in tre strofe, dove si vede che i suoi malanni niente hanno tolto alla freschezza dell'immaginazione e al calore del sentimento. Rivediamo il giovine nel brio dei suoi venti anni, quando faceva la canzone *All'Italia*. La scoperta del Mai nella sua immaginazione è la voce antica dei padri, « muta sì lunga etade », che ora viene sì forte e sì frequente ai nostri orecchi, ora, perché questa o nessun'altra è l'ora da ripor mano alla virtù rugginosa degl'italiani. Ci si sente il poeta del 1820. La scoperta di un erudito è il clamore dei sepolti, è il suolo che dischiude gli eroi dimenticati:

I martiri nostri son tutti risorti.

L'entusiasmo del poeta si trasforma in vivo sdegno, quando gitta l'occhio sull'Italia presente. Quello sdegno non è che lo

stesso entusiasmo in una forma negativa. Vede negata nell'età presente tutta la grandezza e la gloria del passato, e il paragone accresce lo sdegno:

> Anime prodi,
> Ai tetti vostri inonorata, immonda
> Plebe successe; al vostro sangue è scherno
> E d'opra e di parola
> Ogni valor; di vostre eterne lodi
> Né rossor più né invidia; ozio circonda
> I monumenti vostri...

Quest'ultima frase è gigantesca: è la piramide nel deserto. Sono tre strofe in versi magnifici, che contengono il luogo comune della canzone, avviluppato nel classico paludamento, non senza qualche frase convenzionale, com'è il «ripor mano» alla virtù dell'itala natura.

Il luogo comune è la solita esortazione agl'italiani in nome de' maggiori, e le glorie del passato e le vergogne del presente. E il luogo comune in tre strofe è già esaurito, e se la canzone persistesse in questa via, sarebbe una rifrittura rettorica, un ricamo più o meno elegante di un luogo comune.

Ma quell'entusiasmo veniva a cadere nella mente di un giovine che aveva già le sue idee sul mondo, generate da sentimenti che facevano parte della sua natura. E anche nella maggiore esaltazione quelle idee e quei sentimenti restano. Certo, non è un bel modo d'incoraggiare gl'italiani dir loro che l'amore della patria e della gloria e la stessa virtù è una illusione, che tutto è nulla, che il solo dolore è vero. Allora, perché affannarsi dietro ai maggiori, uomini illusi? Perché vergognarsi? Questo fa a pugni con la logica, e se la logica fosse norma direttiva dell'arte, la canzone sarebbe sconclusionata e contraddittoria come il mostro oraziano. Ma l'arte non ubbidisce alla logica astratta, come non vi ubbidisce la vita; e spesso ciò che è più maraviglioso nella storia e nell'arte, si allontana più dalla logica. L'arte ha una logica sua che prende i suoi criterii non dal solo intelletto, ma da tutta l'anima, come è in un dato momento; e perciò l'arte è vita e non è un concetto. La contraddizione che ripugna al-

l'intelletto, è il fenomeno più interessante del cuore umano; è la parte più poetica nella storia delle passioni e delle immaginazioni umane. Qui ci è la stessa contraddizione che era nell'anima del poeta; e se contraddizione non ci fosse, avremmo una freddura rettorica estranea all'anima, in forma convenzionale. La logica nel senso comune è la coerenza delle idee, la corrispondenza dei mezzi col fine; la logica dell'arte è la coerenza di linguaggio e di condotta nel giuoco combinato di tutte le forze vitali, quando e come operano in un dato momento dell'esistenza, idee, immaginazioni, sentimenti, passioni; stato fisico, morale, intellettuale. È la logica di Dante e di Shakespeare, i poeti più illogici perché i più veri, i più addentro nei secreti della natura e della storia. Dico così, perché spesso nel giudicare dell'arte noi vi introduciamo criterii intellettuali e morali, che le sono estranei.

Che Leopardi senta entusiasmo alla scoperta del Mai e in quell'incendio patriottico che divampa in Italia, questo è nella sua natura, nei suoi studi, nella sua educazione, nel suo cuore e nella sua immaginazione: forze in lui sempre intatte, sempre giovani. Ma che l'entusiasmo gli rifaccia il cervello, proprio allora che nel cervello si affacciava un nuovo aspetto del mondo, questo è contro natura. Anzi, a lui non par vero di poter gittare in mezzo a quell'entusiasmo quelle sue idee scettiche, così come allora gli fermentavano nel cervello. E n'è nata una canzone originalissima, che poco resiste al ragionamento, ma che nella sua contraddizione è la potente rivelazione di una nuova poesia. In verità, se crede che tutto è vanità, perché incitare gl'italiani a correre appresso alle larve? E se spera che si riscuotano al novo grido dei padri, come può affermare in modo così assoluto che il male non ha rimedio, perché non è nella volontà degli uomini, ma nella natura delle cose? Crede e non crede, spera e non spera. Il suo entusiasmo contiene in sé il suo scetticismo. In questa doppia faccia, in questo Giano leopardiano è a cercare la logica della poesia.

La scoperta del Mai e l'esortazione agl'italiani non è che un semplice motivo occasionale, è il luogo comune. La poesia

nel suo contenuto è la rappresentazione di ciò che nobile e bello gli appare nel passato, sentito con simpatia e calore e desiderio giovanile. Ma il passato non gli si può presentare se non unito alla vergogna presente; in quell'entusiasmo penetra una nuova serie di sentimenti, sdegno, dolore, disprezzo, ironia. Il suo nullismo, divenutogli abituale, quasi una idea fissa, tinge tutta questa rappresentazione di un colore oscuro e quasi funebre, come di esequie, le esequie di quel bello e nobile passato, che non torna più. L'impressione generale è il desiderio che ti si accende nel petto di quella nobile patria, e il desiderio è prima nel poeta, che maledice il vero, e si stringe affannosamente alle care illusioni.

Eccoci innanzi Atene e Roma. Quei popoli erano felici, perché natura parlava a loro velata, ed essi prendevano quel velo per la natura essa medesima:

> I vetusti divini, a cui natura
> Parlò senza svelarsi, onde i riposi
> Magnanimi allegràr d'Atene e Roma.

Vuol dire che la natura non si era svelata nella sua verità e nudità, e compariva vestita di tutte le sue illusioni, ch'erano il suo velo ingannevole. La frase è troppo rapida nella sua profondità; è un pensiero che balena e che sarà più tardi la base di un'altra canzone.

A questa serenità dell'arte e della vita succede il dolore:

> Ahi dal dolor comincia e nasce
> L'italo canto.

Pure, il dolore rivela una fede ancora robusta nelle illusioni; la vita aveva ancora i suoi ideali; perciò non ozio e non noia:

> . . . anco sdegnosi
> Eravam d'ozio turpe, e l'aura a volo
> Più faville rapìa da questo suolo.

Il piangere del Petrarca era vita, credeva all'amore. Beato lui,

A cui fu vita il pianto!

Colombo scoperse ignota immensa terra. Più la scienza conosce il mondo, e più il mondo s'impiccolisce, sottratto a' sogni leggiadri e alla lente d'ingrandimento della immaginazione.

A noi ti vieta
Il vero appena è giunto,
O caro immaginar . . .

Ariosto era il poeta dell'immaginazione. La vita si componeva di mille vane amenità. Spogliato il verde alle cose, che resta?

Il certo e solo
Veder che tutto è vano altro che il duolo.

Anche Torquato ebbe le sue illusioni, e le perdette tutte; amore, ultimo inganno di nostra vita, lo abbandonò. E allora il mondo gli parve un deserto, e il nulla ombra reale e salda. Il mondo voleva dargli la ghirlanda, ed egli domandava la morte.

Oggi è peggio ancora. Il grande e il raro ha nome di follia: i sommi non sono invidiati, sono non curati; più de' carmi si ascolta il computare. Codarda età, dov'è un miracolo che sia potuto nascere Alfieri:

. . e nullo il seguì, ché l'ozio e il brutto
Silenzio or preme ai nostri innanzi a tutto.

Un risetto ironico è la chiusura, con una ripigliata un po' stanca di esortazione agl'italiani in forma scettica:

Questo secol di fango o vita agogni
E sorga ad atti illustri, o si vergogni.

Questa poesia è il contrapposto del *Sogno*. Là è la voce di oltre tomba, la voce del vero, entro cui apparisce fugace l'illusione, l'amore ad una morta. Qui è il risveglio della vita, un'ammirazione entusiastica de' nostri maggiori, entro la quale apparisce il vero, non col ghigno di Mefistofele, che se ne rallegra, lui, nemico dell'uomo, ma con sentimento d'uomo, che se ne addolora. Questa apparizione scettica poco può incontro ad una ammirazione tradizionale degli antichi, fortificata dagli studi, e legata co' sogni e gli amori della giovinezza. Perciò quella voce del vero esce fuori in sentenze ben tornite, come: — il nulla immoto presso la culla e su la tomba —, e il — tutto è vano altro che il duolo —, e — il vero che ci vieta il caro immaginare —: espressione di un pensiero maturato nel cervello, già formolato, e impaziente di venir fuori alla prima occasione in quella forma astratta e generale. Ma invano vi cerchi la forma del sentimento, quella forma paurosa, dantesca, omicida, che distrugge per sempre ogni illusione, quella forma ch'egli ha trovata nel *Sogno*. Qui è lo sfondo del quadro, non è il quadro. Il sentimento è altrove. È in quella splendida evocazione di ombre illustri, che domina la sua immaginazione, e gli fa battere il cuore, e lo rapisce in ammirazione. Questo è il quadro; l'altro è un color fosco che attenua quelle tinte brillanti, e fa da chiaroscuro, e ti rende pensoso.

I contemporanei, usi i più a fermarsi nelle frasi, ammirarono nella canzone la splendida forma classica, e la posero in un fascio con le altre due. I letterati ci trovarono un'aria troppo dotta. Quel po' di erudizione intorno alla terra e a' sogni leggiadri parve soverchia. L'intonazione piacque a' patriotti, e quell'Alfieri che sulla scena mosse guerra a' tiranni, fece il giro d'Italia. Quella strana guardatura del mondo così afflittiva parve ubbìa di egra immaginazione, o mezzo artificioso di rilievo, e nessuno ci badò più che tanto. Nessuno vide la serietà e la profondità di quelle ubbìe, e quanta elaborazione e che dolori ci stavano sotto. Nessuno presentì entro a quelle un nuovo germe dell'arte.

La canzone è un primo poema del mondo, così com'è visto dal giovine. È come una filosofia della storia, dove tutto è coordinato, come in uno schema. Ha perciò un carattere generale,

che trascende Atene, Roma, Italia: intravvedi la storia del mondo in una storia particolare, tutto il cielo in un pezzo di cielo. La storia è fatale. E la fatalità è nello sviluppo naturale del cervello, nella scienza che sfronda e dissecca la vita, distrugge ad una ad una tutte le illusioni. Nel secolo dei lumi e del progresso questo giovine, che gitta uno sguardo scettico nell'avvenire e volge le spalle al « secolo di sangue » e si rifugia nella contemplazione del passato, dovea parere una stonatura. Ma era una rettorica poetica, non ci si guardava pel sottile, si ammirava la bella forma. In verità, un contenuto nuovo dovea generare una forma sua. Ma è più facile rinnovare le idee che la forma. Lo stampo rimaneva classico, come glielo avevano suggellato nel cervello gli studi. Pure, il poeta acquista maggior padronanza e sicurezza, e vuol dire tutto a modo suo e in modo nuovo e piccante. Già s'immedesima in sé e vanno via le reminiscenze. Quella guardatura del mondo, sua, lo aiuta a novità di concetti e di frasi. C'è in quella guardatura la glorificazione e la maledizione, l'inno e l'elegia, l'entusiasmo e lo scetticismo, la vita e la scienza, e quello che è contraddizione nello spirito, genera nella espressione una maravigliosa fusione di colori. L'inno vanisce in un ahi!, e il sospiro si trasforma in una esclamazione gioiosa. C'è il fiorire e l'appassire, il rigoglio della vita col germe della morte che si annunzia subitaneo. Materia nuova, talora abbozzata e a contorni oscuri, come trattata per la prima volta, e rimasta compassata e quasi incarcerata in quello stampo classico. Talora esce fuori cruda come una sentenza, senza sviluppo e senza eco nell'anima. Manca alla immaginazione il suo elaterio, allo stile la sua fosforescenza. Spigliata e calorosa, dov'è luogo comune, quando la materia è nuova, ti pare spesso l'arido schema che avrà il suo sviluppo in altre poesie.

Così com'è, questa canzone ha una grande importanza nella storia del poeta.

XIII

1820-21

PROGETTI

Fu più facile a Leopardi comporre la canzone che pubblicarla per le stampe. S'indirizzò all'avvocato Brighenti in Bologna, amicissimo di casa, commettendogli la stampa di questa e di altre due canzoni inedite e delle due già pubblicate in Roma. Il primo intoppo fu del denaro, non riuscitogli di accumulare la somma intiera, e schivo di domandarla alla sua famiglia. Un altro intoppo gli venne dal padre, che pose il suo *veto* alla stampa delle due canzoni di Roma e di quella ancora inedita intitolata: *Nello strazio di una giovane,* già esaminata innanzi. Le due prime, come politiche, parvero al buon padre pericolose; l'altra gli parve materia di scandalo, trattandosi di un fatto vero e di fresca memoria in paese. Lasciò correre quella a Monsignor Mai, parendogli dal titolo innocentissima: si trattava di un Monsignore. Il figlio prima s'infuria: e che lo si tratti come un fanciullo, e che le canzoni sono sue e non di lui, e che vuol parere quello che è, ed essere quello che gli piace, e nessuno può costringerlo a fare altrimenti, «per lo stesso motivo, a un dipresso, per cui Catone era sicuro in Utica della sua libertà... È tempo di morire. È tempo di cedere alla fortuna ecc., ecc.». L'irritabilità nervosa gli ingrandiva oggetti e impressioni. Ciascuna puntura era una tragedia. Poi, sbollito quel primo calore, viene l'ironia e il frizzo. «Se volessimo seguire i gran princìpi

prudenziali e marchegiani di mio padre,... scriveremmo sempre sopra gli argomenti del secolo di Aronne... Il mio intelletto è stanco delle catene domestiche ed estranee. » E in sul primo dispetto non voleva più pubblicare nulla; poi, rabbonito, pubblicò la sola canzone *Ad Angelo Mai*, accompagnata da una dedica al conte Leonardo Trissino, rifatta poi nell'altra edizione del 1824. Ivi è notabile questo periodo:

Ricordatevi che si conviene agli sfortunati di vestire a lutto, e parimente alle nostre canzoni di rassomigliare ai versi funebri.

Vi si rivela il suo entusiasmo lacrimoso.

E il padre ne fece anche un'altra. Si lagnò col Brighenti di Pietro Giordani, che a suo parere aveva guasta la testa a Giacomo, insinuandogli opinioni pericolose. E Giacomo, saputa la cosa, nota:

Mio padre se voleva dei figli contenti in questo stato, dovea generarli d'altra natura, ed ora non dovrebbe imputare a persone venerabili e rinomate in tutta l'Italia quello ch'è necessità delle cose evidentissima a tutti, fuorché a lui solo.

Si comprende che questi screzii domestici dovevano rendere Giacomo più schivo di Recanati, e più impaziente a procacciarsi una posizione indipendente. Ma vane furono le pratiche iniziate e dal Giordani e dal Brighenti a questo effetto.

Tale è il succo della corrispondenza tra Leopardi e Brighenti nel 1820. Onde nasce che le opinioni politiche e religiose del giovane erano già pubbliche, divenuto così irrimediabile lo screzio fra padre e figlio, e che il figlio, inasprito il suo carattere dalla solitudine, dalla salute cagionevole e dalle catene domestiche, esagerava lo screzio e lo volgeva in tragedia, come avviene a tutti gli scontenti che si lascino governare dall'immaginazione. Il curioso è che molti critici pigliano i lamenti di un povero malato come vangelo e ne fanno argomento di processo contro il padre, mostrandosi presi da quella stessa malattia. Che il padre fosse in disaccordo col figlio nelle opinioni religiose e politiche, è chiaro. Che fosse un po' pedante, un po' esagerato nella sua pru-

denza, si può ammettere. Ma da questo alla tirannia, alla soverchieria, alla inimicizia ci corre, ed è un voler ragionare co' nervi del figlio. La storia dee essere imparziale; e non perché il padre era un clericale, bisogna gridargli il « *crucifige* ».

Per buona fortuna, se dispiaceri non mancavano al buon Leopardi, la sua salute migliorava, come si vede dalla lettera del 30 giugno a Giordani, dove parla della sua malattia, come di cosa già passata da parecchi mesi. Citerò alcuni brani, da' quali si possa raccogliere lo stato della sua salute e le sue occupazioni.

La mia povera testa ha ripreso tanto di forza da poter essere applicata di tratto in tratto a qualche cosa, laddove finora, un anno e più, non ha potuto comportare la menoma attenzione a checchessia *.

Questi mesi ultimi ho potuto adoperare la mente di quando in quando, e scritto molte cose, ma tutte informi *[2].

Io sto competentemente bene del corpo. L'animo, dopo lunghissima e ferocissima resistenza, finalmente è soggiogato e obbediente alla fortuna. Non vorrei vivere; ma dovendo vivere, che giova ricalcitrare alla necessità? Costei non si può vincere se non colla morte *[3].

Il riso intorno agli uomini ed alle mie stesse miserie, al quale io mi vengo accostumando, quantunque non derivi dalla speranza, non viene però dal dolore, ma piuttosto dalla noncuranza, ch'è l'ultimo rifugio degl'infelici soggiogati dalla necessità... La mia salute non è buona, ma competente, e tale che in quanto a lei non dovrei disperare di vivere a qualch'effetto. Vo lentamente leggendo, studiando e scrivacchiando. Tutto il resto del tempo lo spendo in pensare e ridere meco stesso » *[4].

I miei mali, benché non sieno dileguati, pur si vanno scemando *[5].

---

* Al Trissino, 13 ottobre 1820.
*[2] Al Giordani, 20 ottobre 1820.
*[3] Al Giordani, 5 gennaio 1821.
*[4] Al Giordani, 18 giugno 1821.
*[5] Al Giordani, 13 luglio 1821.

È chiaro che Leopardi era in convalescenza, e se non poteva troppo affaticarsi, perché « la testa ricadeva nella debolezza passata », poteva, « lentamente », studiare e scrivere. Anche il suo animo era disacerbato. A forza di consuetudine il male divenne cronico. Acquistò quella filosofica tolleranza delle miserie altrui e delle sue, che si esprime col riso, e ch'egli chiama noncuranza. Pensava e rideva.

Molte cose scrisse allora, ma tutte « informi », materia per opere, anzi che opere. Rimasero progetti. Tra gli altri era questo: una scrittura delle lingue, e specialmente « delle cinque che compongono la famiglia delle nostre lingue meridionali, greca, latina, italiana, francese e spagnuola ». E questo rimase in mente, come il trattato sulla *Condizione presente delle lettere italiane*, del quale il Cugnoni ha pubblicato lo schizzo. Sono indicazioni generalissime, pur sufficienti a mostrare con quanta larghezza aveva concepito l'argomento. Lamenta la poca popolarità e la superficialità degli scrittori, onde nasce il difetto di buoni libri « educativi e scientifici »; l'imitazione del classico e dell'antico, buona in sé, ma dannosa « senza l'unione della filosofia colla letteratura, senza l'applicazione della maniera buona di scrivere a' soggetti importanti, nazionali e del tempo, senza l'armonia delle belle cose e delle belle parole ». Riconosce il polimento ricevuto oggi dalla poesia, lo sgombramento delle riempiture, de' tanti ornati vani; ma nota a un tempo il decadimento della poesia veramente e totalmente originale e ardita. Osserva « la totale mancanza di vera prosa bella italiana, inaffettata, fluida, armoniosa, propria, ricca, efficace, da cavarsi da' trecentisti, dagli altri scrittori italiani, da' greci quanto a moltissime forme, da' latini quanto a moltissime così forme come parole, che si possono ancora derivare nella nostra lingua, e adattarvele mollissimamente, arricchendola, oltremodo ». Vuole che lo scrittore si adatti al gusto corrente, scrivendo libri nazionali e da contemporanei, come facevano gli antichi. Indica i campi quasi ancora intatti nella nostra letteratura, l'eloquenza italiana da crearsi, la lirica, la commedia da rifabbricarsi. Oggi queste sono opinioni ammesse; ma chi si conduce a que' tempi, e ricorda il vacuo pu-

rismo e il vaporoso romanticismo, con tante lotte e dispute letterarie sulle quistioni più elementari, ammirerà lo sguardo chiaro e profondo di questo giovane, e la sua libertà e originalità di giudizio. Aveva costume di notare i suoi pensieri, e doveva già averne fatto una bella raccolta, perché spesso rimette a quelli i lettori, come dove parla della commedia italiana.

Di abbozzato ci erano pure certe sue « prosette satiriche ». Il disegno apparisce da queste parole a Giordani (6 agosto):

Quasi innumerabili generi di scrittura mancano agli italiani, ma i principali sono il filosofico, il drammatico e il satirico. Molte e forse troppe cose ho disegnate nel primo e nell'ultimo; e di questo (trattato in prosa alla maniera di Luciano, e rivolto a soggetti molto più gravi che non sono le bazzecole grammaticali a cui lo adatta il Monti) disponeva di colorirne qualche saggio ben presto.

Scrivendo al Giordani, butta fuori tutte quelle sue idee sulla nostra letteratura, che allora andava accennando nei suoi schizzi e pensieri. Voleva scrivere « dialoghi satirici alla maniera di Luciano, ma tolti i personaggi e il ridicolo dai costumi presenti, o moderni », e applicati a soggetti importanti, e non a « bazzecole grammaticali », come aveva fatto il Monti. Questi dovevano essere « piccole commedie o scene di commedie », provandosi così di dare all'Italia un saggio « del suo vero linguaggio comico, e in qualche modo anche della satira ».

Già da qualche tempo gli brulicava nel cervello un nuovo esemplare di prosa, come s'è visto. Ora le sue idee sono più determinate, e intorno alla materia e intorno alla forma. Innanzi tutto, al filologo succede il filosofo. Lascia stare i comenti promessi al Mai, e i suoi studi « non cadono oramai sulle parole, ma sulle cose ». E continua così in una lettera a Giordani del 20 novembre 1820:

Né mi pento di aver prima studiato di proposito a parlare, e dopo a pensare, contro quello che gli altri fanno; tanto che se adesso ho qualche cosa da dire, sappia come va detta, e non la metto

in serbo, aspettando ch'io abbia imparato a poterla significare. Oltre che la facoltà della parola aiuta incredibilmente la facoltà del pensiero, e le spiana e le accorcia la strada. Anzi mi sono avveduto per prova, che anche la notizia di più lingue conferisce mirabilmente alla facilità, chiarezza e precisione del concepire. La poesia l'ho quasi dimenticata, perch'io vedo, ma non sento più nulla.

Leopardi aveva ragione. Niente è più acconcio a sviluppare l'intelligenza che una buona educazione letteraria. Posta la base, si rivelano in lui nuovi bisogni intellettuali, e, maestro di sé, comincia i suoi studi filosofici, e, come scrive altrove, « quali sono oggidì, non quali erano al tempo delle idee innate ». Ciò vuol dire che studiava i sensisti, ancora in voga, i quali non ammettevano le idee innate. Certo, la filosofia era allora in aperta rottura con i sensisti, e Locke e Condillac non erano più l'ultimo suo termine. Chiamava egli « oggidì » quello che in filosofia era già ieri. Ma cosa farci? In Italia, figurarsi poi in Recanati, la scienza giungeva di seconda mano, e a tutto suo comodo. Anche ai tempi miei, la logica dell'abate Troisi era il « *non plus ultra* », e dopo, Galluppi parve un miracolo. Quanto alla forma, già non gli pare più un esemplare la prosa di Giordani, il quale egli chiama la misura e la forma della sua vita, sì che « quanto vive e quanto pensa e quanto si adopera non è quasi ad altro fine che d'essere amato e pregiato da lui ». Ma l'affetto e la riverenza non gli nasconde « l'oscurità e la fatica » di quella prosa, e vagheggia una lingua filosofica, senza la quale « l'Italia non avrà mai letteratura moderna sua propria, e non avendo letteratura moderna propria, non sarà mai più nazione ». Vuole scrittori e non copisti, cioè filosofi inventivi e accomodati al tempo, i quali, oltre all'« esortare », diano notabile esempio di filosofia e di buona lingua.

Con questi propositi voleva scrivere delle lingue, e trattava anche materie filosofiche. È chiaro che quelle certe sue « prosette satiriche » erano abbozzate con questo fine, e ne uscirono poi i *Dialoghi* e le *Operette morali*. Era il tempo de' puristi, che ti davano parole e non cose, e si stavano contenti allo « esortare »,

alla vacua facondia, e si addottoravano sulle sue poesie. Il giovane, oscillante nella sua prima giovinezza tra la licenza e la pedanteria, si allontana da' romantici, ne' quali trova soverchia licenza, e da' puristi, ne' quali trova pedanteria, e fin da Pietro Giordani, il suo caro; e cerca una forma di scrivere sua, che dia all'Italia una prosa filosofica, e l'avvicini alla letteratura moderna.

A questi tentativi e disegni era propizia non solo la sua salute migliorata, ma ancora uno stato più tranquillo dell'animo, disposto a ridere, anzi che ad affliggersi.

Essendo stanco di far guerra all'invincibile, tengo il riposo in luogo della felicità; mi sono coll'uso accomodato alla noia, nel che mi credeva incapace d'assuefazione, e ho quasi finito di patire. Della salute sto come Dio vuole: quando peggio, quando meglio; sempre inetto a lunghe applicazioni.

Così scriveva a Giordani il 26 ottobre del 1821. Sicché questo suo stato dura dallo scorcio del 1820 a tutto il 1821. — Mi avvezzo a ridere e ci riesco —, dice a Pietro Brighenti. Non è più attore, fa lo spettatore, che guarda e fischia. Da queste disposizioni escono i suoi abbozzi filosofici satirici. La poesia è dimenticata, perché « vede, e non sente più nulla ».

Ma non tiriamo conseguenze frettolose e assolute. È uno stato non fisso, sì che diventi seconda natura. È un umore, anzi che uno stato. Tornerà il pianto, tornerà l'attore. Il vulcano non è spento. E anche ora, chi guarda bene, in mezzo a quel riso vedrà non so che convulso e sforzato, come di chi vuol ridere e non ci riesca: c'è troppo amaro condensato sotto a quel riso. È facile dire a Brighenti: — Ridiamo insieme —. Ma non gli esce dalla penna né un frizzo, né un epigramma, nessun tratto di spirito che riveli o allegrezza, o sincero acquetamento. Anzi la penna geme e freme.

Tutti noi combattiamo l'uno contro l'altro, e combatteremo fino all'ultimo fiato, senza tregua, senza patto, senza quartiere. Cia-

scuno è nemico di ciascuno... Del resto, o vinto, o vincitore, non bisogna stancarsi mai di combattere e lottare e insultare e calpestare chiunque vi ceda anche per un momento. Il mondo è fatto così, e non come ce lo dipingevano a noi poveri fanciulli. Io sto qui, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che, se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia mi avvezzo a ridere e ci riesco.

E non è vero. Non ci riesce. È un riso di mala grazia; la vuol dare ad intendere a sé e agli altri. Perché subito soggiunge:

E nessuno trionferà di me, finché non potrà spargermi per la campagna, e divertirsi a far volare la mia cenere in aria.

Non è un riso filosofico e artistico, è uno sforzo mal riuscito di riso, per non darla vinta, sì che nessuno trionfi di lui. In questo bellissimo brano di lettera, così concitato e così incisivo, uscitogli in un momento di umore feroce, si rivela al vivo la sua doppia tendenza, e a farsi spettatore di sé stesso ed esaminarsi e generalizzarsi, e a sentire acutamente i suoi dolori sotto l'apparenza mal dissimulata di filosofica noncuranza. Il cuore è ferito e manda sangue, e resiste all'intelletto, e il riso ci sta male su quella faccia scarna e pallida.

Chi studia un po' la sua corrispondenza epistolare in questo spazio di tempo, vedrà come facilmente scoppii il suo sdegno alla minima occasione con una sincerità ingenua, sì che il vulcano rimane intero sotto a quel riposo e a quel riso.

La rivoluzione, sulla quale si fondavano tanti castelli, soggiacque al primo urto degli austriaci, malgrado i vanti, e il giovane scettico, colto egli pure da entusiasmo, a quello spettacolo di millanteria e di vergogna, uscì in una risata feroce, che voleva dire: — Ed io che ci aveva creduto! — E gli si volgeva in mente quella satira, che poi uscì sotto nome di *Paralipomeni*.

Allora pose da parte la teoria del martirio e dell'azione immediata, che s'intravvede nelle sue canzoni, massime nell'ultima al Mai, e presto fu d'accordo con Giordani, che la rigenerazione d'Italia non poteva essere effetto di moti subitanei, e

richiedeva l'opera lenta del tempo, come si vede dalla loro corrispondenza in quell'anno. Ci fu scambio di progetti rimasti tali nell'uno e nell'altro, il cui scopo era di restaurare l'istruzione e l'educazione nazionale.

In ogni modo, scrive a Giordani, proveremo di combattere la negligenza degl'Italiani con armi di tre maniere, che sono le più gagliarde: ragione, affetti e riso.

Ci sono parecchi disegni suoi con questo fine. Voleva fare un *Elogio del general polacco Cosciusco,* « sull'andare della vita di Agricola scritta da Tacito, *eloquente e storica* al tempo stesso, *passionata* per rispetto alla somiglianza, che hanno le sventure della Polonia con quelle d'Italia. Volendo celebrare un uomo illustre per vero ed efficace amor patrio, non l'ho trovato in questi tempi in Italia, e m'è convenuto ricorrere agli stranieri ». Felicitando il generale e la Polonia « dei travagli sostenuti per difendere la loro indipendenza », rinfaccia all'Italia « che ancora non si possa dire una minima parte di questo a riguardo suo ». Ricorda certi suoi « pensieri intorno al raffreddamento dell'amor patrio, a proporzione che coll'incivilimento cresce l'egoismo ». Gli passa anche per la mente la Vita del general Paoli, difensore della Corsica, che « sarebbe un bel soggetto ». Concepiva pure un « romanzo storico sul gusto della *Ciropedia,* contenente la storia di qualche nazione prima grande, poi depressa, poi ritornata in grande stato per mezzi, che si dovrebbono fingere simili a quelli, per li quali si può sperare o desiderare che l'Italia ricuperi il suo buon essere... Il romanzo dovrebb'essere pieno d'eloquenza, rivolta tutta a muovere gl'Italiani, onde il libro fosse veramente nazionale e del tempo ». Volgeva anche in mente di scrivere « Vite de' più eccellenti capitani e cittadini italiani, a somiglianza di Cornelio Nepote e di Plutarco, *destinate a ispirare l'amor patrio* per mezzo dell'esempio de' maggiori, aiutato dall'eloquenza dello storico, da una frequente applicazione ai tempi presenti, dalla filosofia, dalla possibile piacevolezza dei racconti, ecc. ».

Questi disegni patriottici, pubblicati dal Cugnoni, ispiravano anche la canzone per le nozze della sorella Paolina, e l'altra a un vincitore nel gioco del pallone.

La poesia dimenticata riprese il suo posto; e meditando, abbozzando, ridendo, un progetto di matrimonio fu bastante a ridestare in lui la vena dell'entusiasmo.

XIV

1821-22

DUE ALTRE CANZONI PATRIOTTICHE

Nel 13 luglio 1821 Leopardi annunzia a Giordani il matrimonio della sorella: — Paolina questo gennaio sarà sposa —. E gli ripete la notizia il 6 agosto dello stesso anno. Il matrimonio non ebbe luogo. Ma nessun matrimonio effettivo ebbe forse un risultato così importante, come questo matrimonio in aria. Ne uscì una canzone per nozze, che segna un nuovo momento artistico nella vita di Leopardi.

Il quale voleva un gran bene alla sorella, che gli faceva la lettura, e che egli chiamava « la mia Paolina », quantunque il rigido cerimoniale all'antica di casa Leopardi gli vietasse quella scioltezza di espansione, che aggiunge tanta grazia agli affetti domestici. Il matrimonio gli risvegliò l'estro e gli ispirò la canzone.

Se il poeta si sentisse meno infelice, e avesse della famiglia quel sentimento vivo e profondo che aveva della natura, avremmo qui quella effusione di dolci sentimenti e di lieti augurii che è propria del soggetto. Ma questa canzone per nozze è vestita a lutto; l'idillio prende sin dal principio una intonazione tragica, e riflette in sé non solo il lutto del poeta, ma il lutto dell'universo. Il matrimonio rimane una semplice occasione, che fa divampare nell'anima poetica del giovane quella certa serie d'idee sul mondo e sull'uomo già fissa, divenuta già consuetudine e natura del suo intelletto.

Col matrimonio finiscono le larve e gli errori, dono del cielo, che abbellano la giovinezza *, e si entra nella realtà della vita. E che cosa è la realtà della vita? È polvere e suono, un vano agitarsi e affaccendarsi, di cui non resta che la polvere e il rumore. E non solo il matrimonio è trista cosa per gli sposi, che perdono le illusioni giovanili, ma pe' figli anche, per necessità o infelici o codardi. Bel modo in verità di felicitare la sposa e di celebrare le nozze! È un canto funebre, la vita in tragedia. La sola consolazione di Paolina è che i suoi figliuoli, educati virtuosamente, saranno lodati in morte, quanto furono spregiati in vita:

Virtù viva spregiam, lodiamo estinta.

Ma Paolina presto scompare come un a solo schiacciato dal coro. E il coro sono le donne:

Donne, da voi non poco
La patria aspetta.

Il vostro potere è grandissimo sugli uomini: non amate i codardi; imitate la donna spartana, imitate Virginia. —

Questo è il vero contenuto della canzone: la missione educativa della donna foggiata a modo classico. Nelle idee si sente Alfieri, nella forma si sente Foscolo.

C'è qui una materia comune alle altre canzoni patriottiche, l'età obbrobriosa. Materia ivi sviluppata tra lo sdegno e la meraviglia, come cosa nova, in una forma oratoria che le dava chiarezza e disinvoltura. Qui è divenuta crudo pensiero, come cosa abituale e risaputa, e più colpa del fato, o del cielo, che degli uomini. Il poeta è come colui che riparla di cose più

---

* Il poeta dice: Le beate larve e l'*antico error*, cioè le illusioni che da tempi antichissimi parvero cose reali, e paiono oggi ancora nella età giovanile. È la principale idea fissa di Leopardi, e lo impicciniscono quelli che credono avere egli voluto alludere alla Madonna di Loreto. Simili miserie troviamo negli interpreti di Dante e di Petrarca.

volte parlate, e cerca l'effetto nella novità, non delle cose, ma delle forme. Onde nasce una forma sudata, condensata in brevi sentenze, come aforismi, con certe frasi insuete del più riposto classicismo, con quella cert'aria di solennità dotta e misteriosa che ammiriamo in Foscolo.

> O miseri, o codardi
> Figliuoli avrai. Miseri eleggi. Immenso
> Tra fortuna e valor dissidio pose
> Il corrotto costume.

Sembra voce cupa e breve di Fato. Più che a sviluppare, il poeta è intento ad assottigliare pensiero e frase, come:

> Né pura in gracil petto alma si chiude.

> E di nervi e di polpe
> Scemo il valor natìo . . .

> . . . . . quando a tenzone
> Scendono i venti, e quando nembi aduna
> L'Olimpo, e fiede le montagne il rombo
> Della procella.

Questi oggetti accumulati in forme peregrine producono tensione e affaticano lo spirito. Potrei chiamarla una forma intellettuale, e ci si capita quando il cuore non batte e l'immaginazione non è calda. Ben si vede che il poeta abbozzava prosette satiriche, e si sforzava di ridere sui mali suoi e altrui. La rivoluzione napolitana era fallita, e lui rideva e pensava i *Paralipomeni*. Non era più in lui l'impeto oratorio del patriota, che sognava libertà a breve scadenza. Il suo entusiasmo scettico si sdoppia: l'entusiasmo muore; rimane lo scetticismo. Guarda l'obbrobriosa età, non più con l'indignazione magnanima di giovane, ma con acume filosofico, come di chi esamina un cadavere, e pronunzia sopra a quello degli apoftegmi. Anche il potere della donna e dell'amore sugli uomini viene espresso in

forme sentenziose, come si fa un tema astratto. La sua esortazione alle donne sembra più una cerimonia o una convenienza imposta dal tema, che un moto di cuore. La fede, lo sdegno, l'indignazione, il disprezzo, l'amore della bellezza e della virtù, il desiderio della patria, tutte queste forze del cuore giacciono, paiono morte insieme con « la infelice Italia », appena nominata. Ciò che rimane vivo, è questo concetto: che la redenzione della patria è in mano della donna. Ma è un concetto di occasione, suggerito dal tema, e che non torna più in altre poesie. Anch'esso in forma di sentenze o di consigli, come farebbe un moralista:

Madri d'imbelle prole
V'incresca esser nomate.

La missione educativa della donna è materia alta di poesia, chi la tratti con piena fede nell'avvenire, e con pieno sentimento di quell'eterno femminile, che ispirò Dante e Goethe. Ma l'avvenire è nero a Leopardi, e la sua donna abita nella regione dei sogni e degl'ideali, e sembra più un vapore che un corpo. Non è dunque maraviglia che a lui il soggetto sfugga nella sua concretezza e novità, e si risolva in generalità, che non hanno altro di peregrino se non l'espressione. Il soggetto non è fortemente pensato, anzi è appena libato nella sua superficie, incalzato da reminiscenze classiche di pensieri e di forme. E gli sbuccia innanzi anche la donna classica, la donna di Alfieri, che si fa svenare per amor della patria:

E se pur vita e lena
Roma avrà dal mio sangue, e tu mi svena.

Si vede una immaginazione contenuta, che innanzi a' mali obbrobriosi della patria non si slancia nelle onde di un avvenire vendicatore, a cui non ha fede, ma si ripiega nelle memorie classiche, dove trova le orme de' primi studi e delle prime ispirazioni, e dove trova le immagini dei vetusti divini e di quei tipi

maschili di donna, di cui s'innamorò Alfieri. Là trova la donna spartana, la quale

> Spandea le negre chiome
> Sul corpo esangue e nudo
> Quando e' reddìa nel conservato scudo.

E là trova Virginia:

> . . . a me s'appresti,
> Dicea, la tomba anzi che l'empio letto
> Del tiranno m'accoglia.

Ma il tipo nella contemplazione gli si raddolcisce, ed ecco venir fuori una Virginia non romana, ma umana, percossa dal coltello tra' dolci sogni della giovinezza:

> Eri pur vaga, ed eri
> Nella stagion ch' ai dolci sogni invita,
> Quando il rozzo paterno acciar ti ruppe
> Il bianchissimo petto.

Alfieri avrebbe chiamato eroico quel paterno acciaro; Leopardi lo chiama rozzo in mezzo a un ritmo divino, che dando evidenza alla percossa aggiunge allo strazio, perché in quel punto c'è in lui l'uomo più che il patriota, e vagheggia la trafitta con immaginazione d'artista. Un tratto simile non lo trovi in tutte le tragedie di Alfieri.

Questa canzone è tra le più elaborate. Indovini molte cancellature, e martellata quasi ogni frase. Versi dolcissimi e di fattura moderna rimangono naufraghi tra forme arcaiche e mitologiche, e costruzioni e vocaboli insoliti; e paiono splendori sotterranei che ti giungono in mezzo al buio:

> E libertade avvampa
> Gli obbliviosi petti; e nella doma
> Terra il marte latino arduo s'accampa,
> Dal buio polo ai torridi confini.
> Così l'eterna Roma
> In duri ozi sepolta
> Femmineo fato avviva un'altra volta.

È una forma austera e dotta, che ti abbuia non solo il pensiero, ma l'immagine. E in verità, cosa reca innanzi all'immaginazione « il giorno col divo carro », e « il marte latino », e « il buio polo » e « il femmineo fato »? Innanzi allo stesso poeta non ci era una immagine, c'era una frase. Così di questa canzone non è rimasta viva nelle immaginazioni che Virginia, e si può chiamare la canzone di Virginia.

L'orizzonte è ancora più nero nella canzone a un vincitore nel gioco del pallone. La patria è morta, e nell'avvenire il poeta non vede la vendetta o il risorgimento, vede l'ultima rovina. L'immaginazione funerea anticipa l'avvenire e se lo reca innanzi co' colori più densi e più carichi, mescolando insieme in una sola visione rovine e grandezze, e animando le une e le altre, le une come oltraggiassero, e le altre come sentissero l'oltraggio:

> Tempo forse verrà ch'alle rovine
> Delle italiche moli
> Insultino gli armenti, e che l'aratro
> Sentano i Sette colli; e pochi Soli
> Forse fien volti, e le città latine
> Abiterà la cauta volpe, e l'atro
> Bosco mormorerà fra le alte mura.

Fantasia nova dell'umor nero eccitato dalle recenti vergogne della patria, che non lasciano speranza di miglior sorte, e dispongono l'anima al peggio. Sentimento e forma sono qui compenetrati, colpita l'immaginazione da ciò che vi è di colossale in tanto strazio, e che trova la sua espressione nella solennità uguale della forma, di cui ciascuna frase è una punta di coltello: una tragedia che rimane in fondo seppellita sotto il sublime di una impressione unica, e che non ti cava lacrime, ti percuote di stupore, come innanzi alle grandi catastrofi.

È vero che la « matura clade » è evitabile, se il cielo sarà cortese; una cortesia di cielo che dà ben poca speranza, quando gli italiani sono chiamati dal poeta « abbiette genti » e « perverse menti ». Sicché la patria è data per morta:

> Alla patria infelice, o buon garzone,
> Sopravviver ti doglia.

E allora, che giova celebrare i giuochi pubblici, a imitazione degli antichi? Pindaro celebra le famiglie e le città ne' nomi de' vincitori e dei vinti: onde l'intonazione epica dei suoi canti. Ivi è un mondo vivo e gioioso, presente nella coscienza del poeta e degli spettatori. Ciò che ivi è inno, qui diviene elegia, mista di esortazioni, alla cui efficacia il poeta medesimo crede poco. I giuochi fortificano corpi e spiriti: avvivano la virtù nativa, accendono il desiderio della gloria, l'amor della patria: i vincitori di Maratona vinsero prima nei giuochi. Questi pensieri sono i luoghi comuni dell'argomento, altamente intonati, massime nella seconda strofa. Ma ecco ora spuntare Leopardi. Tutto è vanità, tutto è falsa apparenza, tutto è giuoco, la vita stessa è giuoco; vanità è la menzogna, e non meno vanità è il vero. Nessuno penserebbe a fare questa obbiezione; ma ci pensa Leopardi, lui che giudica la vita appunto così. E se la vita è vana, tolti sono gli stimoli alle forti opere, e l'uomo alla sudata virtù deve preferire l'ozio femminile. Al che non è altro scampo, se non restaurare nei petti i lieti inganni, i forti errori di cui ci soccorse natura, riaccendendo con l'educazione l'amor della patria e della gloria. Concetto già adombrato nella canzone al Mai, qui gittato come un incidente, e che sarà appresso fecondato. È un compromesso dell'intelletto col cuore, della teoria con la vita pratica, uno sforzo sofistico per fuggire la indeclinabile conseguenza di una dottrina apatica, fissata già nel cervello.

E qui il soggetto sarebbe esaurito; e se finisse qui, sarebbe povera poesia. Il poeta potrebbe sviluppare questo concetto, e ricamarci su due altre strofe. Facile è mostrare gli effetti benefici di una educazione virile, che muti gli «ozi oscuri» ne' «gloriosi studi». Ma il suo umor nero non gli consente liete immagini, e male egli può restituire negli altrui petti quelle nobili illusioni, che sono morte nel suo. Che patria? e che gloria? Alla patria sta sopra l'ultima rovina, e che gloria può venire da una tale patria?

> Chiaro per lei stato saresti allora
> Che del serto fulgea, di ch'ella è spoglia,
> Nostra colpa e fatal. Passò stagione;
> Che nullo di tal madre oggi s'onora.

Dunque? che giova affaticarsi? che giova virtù? a che questi giochi? a che questa educazione? E per sfuggire alle strette di questo terribile dunque, gli viene innanzi una idea affatto nuova, derivata dalla sua dottrina, ma che gli si presenta per la prima volta, e dà alla canzone una conclusione inaspettata.

Se non ci è patria e non ci è gloria, se la vita non ha pregio e non ha scopo, una forte educazione è buona a istillarci il dispregio e l'obblio della vita, gittandoci in mezzo a' pericoli.

Nostra vita a che val? solo a spregiarla:
Beata allor che ne' perigli avvolta,
Se stessa obblia, né delle putri e lente
Ore il danno misura e il flutto ascolta;
Beata allor che il piede
Spinto al varco leteo, più grata riede.

La vita ti è più cara quando corri pericolo di perderla. Un concetto simile espresse Berchet:

E quel sole gli apparve più bello
Che perduto in eterno credé.

Ho citato Berchet per notare la differenza della forma. Qui ci è un sapore di moderno e popolare più vicino a noi, ancorché un po' negletto. Ci si sente il vivo e il contemporaneo, dove ne' versi leopardiani si sente il classico, una forma densa, carica di oggetti, più pensata che sentita.

L'idea di Leopardi ha un gran valore psicologico, segnando i fenomeni poetici di un'anima scettica, malattia del secolo. L'uomo, solo, senza patria, senza famiglia, senza amore, senza gloria, con quel tarlo nel cuore della vanità universale, ha bisogno di emozioni per sopportare le ore putride e lente di una vita senza scopo, per fuggire la noia. Ciò ch'egli fa non è per la patria o per la gloria, è per sé, per rendersi possibile la vita:

Ma per te stesso al polo ergi la mente.

O questo, o il suicidio, è la conseguenza dello scetticismo nella vita pratica. Giocare la vita per obbliarla, e sentire tutte le

emozioni del gioco, è l'idea fondamentale di Byron e di Musset. L'amore stesso è un gioco, in cui cercano l'obblio. Questo dà alla loro vita rigogliosa e variata una ricca espansione, gittandoli nelle contraddizioni e nelle passioni del reale. A Leopardi la vita infermiccia e anemica non consentì espansione o diversione, rifugio delle anime nel loro scetticismo piene di attività. Più avanza nella vita, e più si chiude in sé; questa fu la sua malattia, questa è la sua originalità. La stessa poesia non lo consola, perché è parola e non è azione, lamentando che a « noi resta in luogo di affare quello che gli antichi adoperavano in forma di passatempo », come scrive al Trissino. Il suo desiderio dell'azione è tanto più veemente, quanto più e' si sente inetto, disposto più al suicidio, che all'opera, fosse anche per gioco. Concorde con Byron e con Musset nelle premesse, non li avrebbe capiti nella loro applicazione alla vita, e gli sarebbe parsa una profanazione. Sono poeti che si stimano, ma non si capiscono; grande è la distanza delle anime. Perciò quello che in Byron e in Musset è materia viva e nova di poesia, riflesso della loro natura e della loro vita, in Leopardi rimane una sentenza astratta, venutagli per occasione, trovata e approvata dall'intelletto, lasciata là sterile e non ripresa mai ne' suoi scritti.

Mi sono steso a esaminare il contenuto di questa canzone, perché un po' oscuro e poco considerato. C'è il solito processo poetico: alzare un edificio, e soffiarvi sopra e gittarlo giù. L'edificio è un luogo comune sopraffatto improvvisamente da un pensiero originale, che ti fa balenare nuovi orizzonti poetici, rimasti inesplorati. Un cielo raggiante si va annuvolando a poco a poco, insino a che spuntano all'ultimo orizzonte nuovi splendori, a cui non giunge l'immaginazione. Ci è del gigantesco in questo sparire e apparire; un mondo ti casca innanzi, e ne vedi abbozzato un altro. Manca a questi concetti, aggruppati e compressi, spazio e luce; manca alla forma disinvoltura, e talora intoppi nella frase faticosa. Niente ha una fisonomia caratteristica che si suggelli nella immaginazione. In mezzo a disegni scolorati o abbozzati giganteggiano le rovine di Roma, fortemente colorite; ciò che rende indimenticabile questa canzone.

XV

1821-22

IL « BRUTO » E LA « SAFFO »

Le canzoni alla Paolina e al vincitore nel gioco del pallone non furono che un fuoco fatuo, furono le ultime voci del patriottismo. L'idea che, cessata ogni speranza di prossima redenzione, l'Italia potesse risorgere con la lenta educazione del carattere nazionale, come suggeriva Giordani e come credeva Manzoni e la parte più temperata della nazione, dimorò pochissimo nel suo cervello. Le sue esortazioni alle donne, perché ritornassero spartane o romane, e ai giovani, perché ritemprassero gli animi con gli esercizii corporali, sono accompagnate con tale scetticismo, che già quella idea è distrutta nel tempo stesso che è annunziata. Quando l'Italia è creduta morta, e la vita non è creduta buona ad altro che ad essere disprezzata, e l'azione è un gioco buono solo a fuggir la noia e ad assaporare meglio la vita nei rischi, in verità ogni fine patriottico e umano è svanito. Non rimane che il moversi per il gusto di moversi, e arrischiare la vita per sentire la vita: poesia dello « *spleen* », indicata nell'ultima strofa della seconda canzone. Mancato alla vita ogni alto scopo, non le resta che il sensualismo e l'emozione, i bassi fondi nei quali si voltola oggi la poesia.

Musa è l'emozione, la quale mal dissimula il vuoto. Ma l'anima gentile e pura non consente al poeta che pigli questa via, e la salute cagionevole e la solitudine lo rendono sempre

più inetto ad ogni espansione, più concentrato nel suo pensiero. Caccia da sé ogni velleità di azione, ogni aspirazione umana e individuale, ogni speranza di redenzione prossima o lontana; si seppellisce nella sua disperazione.

Espressione di questa crisi è la disperazione e il suicidio, è il *Bruto* e la *Saffo*. Ivi finisce quell'alterna vicenda di speranze e di disperazioni, il suo pensiero si fissa. « Leggete il *Bruto*, scriveva ad un amico; lì è il mio pensiero.»

E dunque leggiamo il *Bruto*.

Non è già solo un prestanome, lo stesso Leopardi sotto altro nome. Certo, qui sono tutte le opinioni, alle quali la infelicità aveva condotto Leopardi; ma sono pure le opinioni probabili di Bruto, quando poco prima di morire esclamava: — O virtù, tu non sei cosa, ma parola! — Questo suo Bruto è un personaggio storico, fatto poeta e filosofo dalla calamità ispiratrice, come dice l'autore:

> Il concetto di Bruto fu come un'ispirazione della calamità, la quale alcune volte ha forza di rivelare all'animo nostro quasi un'altra terra, e persuaderlo vivamente di cose tali, che bisogna poi lungo tempo a fare che la ragione le trovi da sé medesima... L'effetto della calamità si rassomiglia al furore de' poeti lirici, che d'un'occhiata scuoprono tanto paese, quanto non ne sanno scoprire i filosofi nel tratto di molti secoli.

Bruto era un filosofo stoico e poneva il supremo bene nella virtù, ma la vittoria dei ribaldi a Filippi e la sua sconfitta e, con la sua, la rovina di Roma, gli inspirano un altro aspetto del mondo, dove la virtù è vanità, e tutto è vanità. E questo nuovo aspetto esce fuori accompagnato con tutti i sentimenti che lo fecero nascere.

Ad apprendere questo Bruto poetico nel suo furore lirico aiutò Leopardi e il suo culto per Bruto e per Roma, e il dolor proprio e il proprio furore, esaltato ancora più dalla caduta di ogni speranza patriottica e dalla reazione invadente. Indi l'alta intonazione di questo canto, proporzionata alla maestà di Roma ed alla grandezza della caduta. Il principio è di una solennità

epica, con un giro latino di periodo e di frase, che forma come il piedistallo dell'Eroe.

Sudato, e molle di fraterno sangue,
Bruto per l'atra notte in erma sede,
Fermo già di morir, gl'inesorandi
Numi e l'averno accusa,
E di feroci note
Invan la sonnolenta aura percote.

Appare nel fondo del quadro, tra lo scalpitare de' barbari cavali e i gotici brandi, il fosco avvenire di Roma, che dà alla sconfitta dell'eroe proporzioni colossali, alle quali aggiunge rilievo il silenzio della notte, la solitudine del luogo e l'aura sonnolenta. L'armonia grave, la lunghezza e l'intreccio di un periodo unico, certe forme insuete, ti costringono a pensare e ti tengono sospeso e serio.

In mezzo a questa natura morta, solo vivo è Bruto. Il debole cuore dell'uomo fa a sua similitudine Natura e Dei, e se li foggia partecipi delle sue gioie e delle sue ambasce. Ciò che non è umano è morto. L'uomo pretende che gli Dei abbiano viscere, e la natura sia pietosa. L'indifferente nella natura, il marmoreo ne' numi non può ammetterlo. Nella sua felicità vuole compagnia e ancora più nelle sue calamità. Appunto perché vuole sé centro dell'universo, vuole che l'universo sia il suo corteggio. Egli vive e tutto vive, ma intorno a lui e della vita sua.

Questo concetto della vita è il fondamento dell'arte. Quando Bruto nel suo infortunio si sente solo, re scoronato, se la piglia co' marmorei numi e con la placida luna; e appunto perché se ne sdegna, quella sua ribellione è, in una forma negativa, l'affermazione di quel concetto:

Roma antica rovina,
Tu sì placida sei?...

Quella placidità della luna piglia per lui forma di nimicizia, quella indifferenza offende il suo orgoglio di uomo:

non le tinte glebe,
Non gli ululati spechi
Turbo nostra sciagura,
Né scolorò le stelle umana cura.

Questo che all'uomo di scienza dee parere maraviglia e lamento di femminuccia, posto quel concetto, ingrandisce le proporzioni dell'eroe. Rimasto solo, ha l'orgoglio della sua solitudine, e caccia via da sé ogni culto, ogni preghiera, e si fa piedistallo di quella solitudine e di quell'abbandono. Il suo suicidio è un atto di ribellione alla natura, compiuto con coscienza di ribelle e con accento di sfida, come volesse dire: — Che potete più farmi? — Nel punto di morire tutto è già morto in lui, ogni credenza alla virtù, alla gloria, all'umanità, alla divinità, alla natura. Pure, il moribondo appare più vivo e più attraente che non tutti quei sordi re di Olimpio e di Cocito, perché nella sua disperazione senti l'uomo virtuoso, il patriotta, il romano, e non il grido ribelle di un individuo, ma di tutto il genere umano. Non è la vuota superbia di Capaneo, è l'orgoglio di Prometeo, che porta nella sua ribellione la coscienza della vittoria. Bruto vinto ispira simpatia appunto per questo, che ciò che lo muove è non solo il suo caso particolare, ma più l'alta rovina e le mutate sorti del mondo. A lui romano sembra impossibile che la natura non si commova innanzi a questa catastrofe, e gli sembra che, finita Roma, sia finito tutto, e niente abbia più pregio o ragione d'essere. L'ultimo romano gitta nella rovina universale il suo nome e la sua memoria:

E l'aura il nome e la memoria accoglia.

Si può credere che quello che esce dalle labbra livide di un suicida sia una mezza verità, o piuttosto una verità poetica, essendo assai verisimile che a uomo disperato non si presenti il morire in altro modo. L'uomo tranquillo chiama bestemmia quello che suona verità in bocca a Bruto. Ma Leopardi non mira solo a creare un personaggio poetico, e porlo in una data situa-

zione, e dargli linguaggio e attitudine conforme. Ciò che lo move non è schietta ispirazione artistica, sì ch'egli si trasfonda nel suo personaggio e vi si obblii. Non gli basta e non cerca la verità poetica; vuole innanzi tutto che sia la verità. Quello che fa dire a Bruto, non dee solo sembrar vero in bocca a Bruto, ma dee essere il vero. Opinioni che possono sembrare naturali esagerazioni di un suicida, sono le opinioni sue, il vero come l'intende lui, rivelato da una suprema infelicità a Bruto, perché l'infelicità è rivelatrice. Poteva dunque ben dire: — Nel *Bruto* c'è tutto il mio pensiero —.

Ma non mi pare sia ben fuso il Bruto romano e tradizionale, e il Bruto prestanome di Leopardi. I tratti più poetici appartengono al primo, e quando, molle di fraterno sangue, percote di feroci note l'aura sonnolenta, e quando grida alla luna: — Roma antica rovina; tu sì placida sei? —, e quando gli lampeggia nell'avvenire il servo italo nome e la putrida posterità, e quando seppellisce nel nulla insieme con sé il suo nome e la sua memoria. Molti altri effetti e contrasti poetici potevano uscire da una situazione così interessante, contemplata in sé stessa, e sgombra di fini personali. Ma s'è vista l'incapacità del poeta a uscire di sé o trasfondersi tutto nell'argomento. Giunge a Bruto a traverso le sue idee fisse, e se le tira appresso anche nel modo di concepirle e di svolgerle. La vanità della vita, ch'è la sua idea fissa, non balza innanzi a Bruto, come una rivelazione, una verità immediata e in quel modo concitato che sogliono tenere gl'infelici, no. Vuol ragionare e dimostrare. Ragionando a quel modo, l'uomo dimostra la legittimità del suicidio, ma non si uccide più. Bruto è così disposto al ragionare, che può sino distinguere varie specie nella natura, le stelle, gli uccelli, le fiere, e riassumere ordinatamente il discorso. Questa follia ragionante, che sta appunto nel bel mezzo della poesia, interrompe l'effetto estetico, e ancoraché bellissima di espressione, specialmente la strofa della Luna, è la parte più debole. Se fosse follia, sarebbe altamente tragico; ma è saviezza nella sostanza e ne' modi, troppa saviezza per un suicida. L'argomento che si presenta in proporzioni epiche, e ti fa sperare una lirica eroica altamente

ispirata, va a finire in un'apologia del suicidio, con le debite argomentazioni. Pure in ultimo si rialza.

Il poeta alza l'espressione a' maggiori effetti dell'arte, condensa e scolpisce, studia nuove armonie. Pure non manca qualche stiracchiatura, o oscurità, o durezza, o reminiscenza, come sono « le cave nebbie », con quel « pentimento a tergo ». Ci è sempre un fondo latino, un arieggiare Foscolo, un gusto non in tutto sicuro, un po' di rettorica.

Nondimeno questa poesia, per l'altezza dell'intonazione e per certi felici effetti estetici, rimane una delle più notevoli.

Ispirata dagli stessi fini è la *Saffo*.

Cercando ne' suoi studi dell'antichità personaggi e idee conformi al suo stato, Saffo dové fare sull'animo suo una impressione assai più gagliarda che non Bruto. La disperazione di Bruto nasce dalla piena orchestra di una vita virile: l'amore della virtù, il desiderio della gloria, la libertà della patria, la grandezza di Roma, la fede negli Dei, nella natura e nelle sorti umane. E quando conosce la vanità di tutti questi amori, rimane nel vuoto. Quando ha scoperta la vanità della vita, si toglie la vita. Ma in Leopardi di tutta questa orchestra solo una corda vibrava, la corda femminile. E doveva sentirsi più vivo in Saffo, che in Bruto. La vita pubblica di Bruto gli era aliena, e nello stato in cui natura lo aveva messo, a quegli alti fini non poteva avere che una partecipazione rettorica. Quella sua esaltazione giovanile, che piace tanto nelle prime lettere al Giordani e che gl'ispirò nobili canti patriottici, andava sempre più diminuendo, secondo che più in lui si raffreddavano gli spiriti vitali e le speranze patrie. Quegli alti fini che movono gli uomini, non erano quasi più in lui che fini di parata, e non avevano che troppo debole eco nel suo intimo. Roma e Bruto avevano un'azione sul suo cervello e anche sulla sua immaginazione; gli svegliavano un calore di reminiscenze e di amori classici, ma non giungevano a toccargli il cuore.

Rinchiuso nel suo particolare, freddo a ogni più grande azione della storia, incredulo e fino talora beffardo in tanto moto di uomini e di cose, era rimasto solo col suo povero cuore sitibondo

e insoddisfatto. Sentiva la bellezza, desiderava l'amore, ma il suo demonio familiare gli sussurrava nell'orecchio e gli rideva sul viso. Intatta era in lui e anche più viva la facoltà dell'intendere e dell'immaginare; squisita sensibilità; ma lui che cercava amore non credeva molto alla sua facoltà di amare; gliene mancava l'ardire, che è il calore della forza. Diresti quasi che il nostro futuro Consalvo amava più di ricevere un bacio che di darlo. Nella favola della Saffo dovette sentire tutto sé stesso.

Saffo era una poetessa che fe' stupire la Grecia, e oggi ancora i suoi pochi versi rimasti ci empiono di maraviglia. Che la Saffo suicida, l'amante non amata di Faone, sia altra da quella, poco monta: il poeta ne ha fatto una sola. E ha potuto così cogliere una situazione estetica delle più interessanti.

La situazione sarebbe drammatica, quando Saffo, in luogo di chinare il capo meditabondo delle umane sorti, protenda tutta sé verso l'amato, che fugga dalle sue braccia. Il suicidio sarebbe la naturale soluzione di questo contrasto. Una Saffo così fatta sarebbe conforme a quell'amore che troviamo ne' frammenti, un delirio d'animo e di corpo. Un'altra Saffo, che ho vista, scolpita di mano di donna, è colta in un momento posteriore, quando le convulsioni del desiderio non placato vivono ancora come avanzi di naufragio sulla faccia tempestosa, e la rendono animata, se non bella. Si vede in quella faccia l'amore repulso e tutta la forza di quell'amore.

Ma questi momenti erano già passati nella vita di Giacomo Leopardi; non c'è più in lui la lotta, ma la catastrofe; e coglie la Saffo a catastrofe compiuta, nell'atto che l'amore non è in naufragio, ma è naufragato e da un pezzo. Sperò nella lunga fede, nell'ingegno, nella gloria, ma tutto fu nulla. L'amore repulso non è più confortato da alcuna speranza. Amava, non ama più. E con l'amore sono cadute tutte le illusioni dell'età giovane, ogni desiderio di gloria e ogni sentimento della natura. Come l'ammalato che aborre dal cibo, ella non ha più il gusto della vita. Non è che la bella natura non giunga al suo occhio. Vede, ma non sente più. Vede quella placida notte, quel verecondo raggio di luna, ma l'anima rimane chiusa a ogni impres-

sione di luce o di moto, che non sia di folgori, nembi e tempeste. Il bello non opera più, ci vuole il terribile. L'anima non ha il senso di quello che l'occhio vede, quantunque l'immaginazione per abitudine presti i suoi colori e simuli un sentimento, rimasto nella memoria. Anzi, quanto la memoria ritiene più le sembianze dilettose, e quanto l'immaginazione le colorisce più, maggiore è lo strazio, perché l'immagine torna, e il sentimento, suo compagno, non torna più. E non solo le immagini tornano fredde e scompagnate, ma per una illusione naturale e sommamente poetica pare, alla repulsa, che non sia lei che le fugga, ma che sieno loro che fuggano lei. Come Faone la fuggiva, la fugge l'uccello e il faggio e l'aprico margo e il mattutino albore. Il candido rivo che sottrae al suo lubrico piè le flessuose linfe, fenomeno reale e indifferente, pare alla reietta che sia in fuga per dispregio verso di lei, disdegnando.

Questa è la situazione. Nel fiore della giovinezza Saffo, reietta da Faone, ha perduta la fede in sé stessa, nella sua lira, nel suo canto, nella sua gloria, e si è scoverta brutta, in dispregio a tutti. Ella è quello che dicesi comicamente una « patita ». Ed avrebbe il ridicolo e la bruttezza della patita, se affettasse questa parte. Ma la terribile donzella è molto al di sopra della vanità e della velleità del parere, ed esprime con sublime semplicità quella rilassatezza della volontà e fino del desiderio, che oggi la moda chiamerebbe anemia. Ella muore, perché non sente più quello che intende e immagina con idee e con colori di memoria, cioè a dire che escono da impressioni del passato, non presenti e vive. E se in quelle idee o immagini c'è ancora poesia, gli è per quella parvenza di fuga e di dispregio che la natura prende nel suo cervello ammalato. La natura è indifferente anche alla rovina del mondo. Quel chiaro di luna tranquilla sulle stragi di Filippi sembra a Bruto una ironia. Questo è il concetto estetico di quel canto, e, come non si tratta di Bruto, ma di Roma, anzi del mondo, quel concetto acquista grandezza e significato universale, che dà alla forma l'alta intonazione della tragedia. Bruto può spingere le sue impressioni sino alla ribellione e alla bestemmia, e assumere l'aria di un Prometeo, senza che vi paia

niente di esagerato. La Natura nella *Saffo* è, al contrario, bella e amica, come sempre. Il canto dell'augello e il murmure del faggio è un saluto; l'aprico margo, il mattutino albore è un riso; bella è la rorida terra, bello è il manto del divino cielo. La Natura è una beltà infinita, di cui nessuna parte tocca a Saffo. La reietta di Faone è la reietta di tutto l'universo, la « negletta », com'ella dice, « negletta prole ». Tale è il concetto estetico, che dà alla natura una parvenza nuova, e rende possibile a Saffo l'ultima poesia. Concetto che non è il vero, ma semplice parvenza, o, come dicesi, una verità poetica, ciò che par vero a Saffo e a tutti quelli che sono nel suo stato, in « disperati affetti ». Questa situazione così circoscritta non consente quell'alta intonazione e quella solennità di tragedia che pare nella forma del *Bruto*. La forma tende invece all'elegia, e più, quanto si avvicina più al termine. Se volessimo usare un gergo di moda, direi che Bruto muore per congestione, Saffo per depauperimento. La forma lì gorgoglia e ribolle; qui, cominciata maestosa e splendida, si va rilassando a poco a poco, e finisce in un sospiro appena sensibile, anzi non senti nemmeno più il sospiro nelle ultime parole, nude di ogni impressione:

> ... il prode ingegno
> Han la tenaria Diva,
> E l'atra notte, e la silente riva.

Bruto e Saffo, tutti e due riconoscono la ferrata necessità. Ma non perché il male sia necessario, vi si acquieta Bruto, e rugge e tempesta contro il « fato indegno ». Quello che in Bruto è un ruggito, in Saffo è un gemito. Anche lei si sente vittima innocente: « In che peccai bambina? Qual fallo macchiommi anzi il natale? ». Ma non perciò chiama carnefice il Fato, anzi lo chiama il Padre. Quello che a Bruto è empietà, a lei è mistero. La nudità della sua esposizione lascia appena scorgere la punta dell'ironia in quelle parole: « e la ragione in grembo de' celesti si posa ». In questo suo mutismo c'è più strazio che nella violenza di Bruto. Non ha collera, non lamento, non impeti, non espansioni, non emozioni. Racconta la sua infelicità in plurale,

come fosse di ogni nato mortale; un dubbio assai poetico, che balena in quei detti: « Se felice in terra visse nato mortal ». La sua storia si mescola a poco a poco con la storia di tutti. E tranquilla sottostà al fato, che è il fato comune:

> Ogni più lieto
> Giorno di nostra età primo s'invola.
> Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra
> Della gelida morte.

Una calma esposizione, che rassomiglia a un lago mortifero. E più tranquilla è l'acqua, più micidiale è l'impressione.

Trovi qui pensieri e affetti noti del giovane poeta, anzi sotto nome di Saffo la sua stessa situazione morale, inquadrata e localizzata, che pure si stacca con molta chiarezza di mezzo al colorito locale. Nel *Bruto* è una terribilità, che, se conviene a romano animo, è poco nel genio delicato del poeta, e v'è insieme una sottigliezza di pensiero e di argomentazione, che, se è nel genio del poeta, non è appropriata all'Eroe. Qui, al contrario, malgrado che il colore locale abbondi e simuli vita greca, e malgrado che la verità individuale sia perfetta, la situazione in cui è stata immaginata Saffo, corrisponde così appuntino collo stato d'animo del poeta e col suo genio, che hai fusione compita. E in verità in Leopardi ci è più di Saffo che di Bruto, più del delicato e del tenero che del terribile e del pomposo, e quando vuol bruteggiare appariscono durezze, latinismi e oscurità. Anche qui, volendo dare al principio una intonazione maestosa, cade nell'insueto e nel duro, e senti le reminescenze classiche.

Fino quella bellissima immagine dell'acqua in fuga sotto il lubrico piè manca nell'espressione di fluidità e di semplicità. Ma, andando innanzi, la forma si semplicizza e tocca in certi punti quell'alta naturalezza vereconda, che ammiriamo nei canti posteriori.

Come si sia, il *Bruto* e la *Saffo*, temi vecchi e materia di molte declamazioni, sono qui poesie originalissime, guardate da un punto nuovo di vista e rinnovate nella materia e nell'espressione.

XVI

1822

LEOPARDI IN ROMA

Quello ch'era Leopardi, quando volgeva in mente il *Bruto* e la *Saffo*, si può raccogliere dalla sua lettera a Pietro Giordani il 26 ottobre 1821:

> Oh se ti potessi rivedere! Dopo tre soli anni, appena mi riconosceresti. Non più giovane, non più renitente alla fortuna: escluso dalla speranza e dal timore, escluso da' menomi e fuggitivi piaceri che tutti godono.

Cosa era avvenuto in quei tre anni? Era avvenuto che il giovine s'era stancato di lottare contro la fortuna, e la sua stanchezza o prostrazione prendeva aria di assuefazione e di riposo, e aveva cessato di patire. Ciò ch'egli esprime con chiarissima coscienza. Come Saffo la « negletta », egli è Leopardi « l'escluso », escluso da tutti i piaceri. Non patisce più, perché non sente più. Il suo isolamento aveva finito per isolarlo davvero dalla natura e dall'umanità. A lui non importa punto l'Italia, o il mondo, o l'avvenire. Virtù e gloria non suonano più nel suo spirito. La vita non ha senso. Queste idee fisse che lo tormentavano e lo appassionavano, contraddette e cacciate indietro dal calore e dall'entusiasmo della gioventù, ora sono divenute uno stato abituale e cronico. Vive in sé, e non sente più nulla in-

torno. È uno stato, nel quale il folle ha già oltrepassata la tentazione del suicidio. Leopardi s'è assuefatto alla noia, s'è assuefatto alla vita. E non pare che indi innanzi avesse tentazione di suicidio, com'ebbe nei primi anni. Quel suo nullismo nelle azioni e nei fini della vita, che lo rendeva inetto al fare e al godere, era riempiuto dalla colta e acuta intelligenza e dalla ricca immaginazione, che gli procuravano uno svago e gli facevano materia di diletto quel suo stesso soffrire. Egli aveva la forza di sottoporre il suo stato morale alla riflessione e analizzarlo e generalizzarlo, a fabbricarvi su uno stato conforme del genere umano. Ed aveva anche la forza di poetizzarlo, e cavarne impressioni e immagini e melodie, e fondarvi su una poesia nuova. Egli può poetizzare sino il suicidio, e appunto perché può trasferirlo nella sua anima di artista e immaginare Bruto e Saffo, non c'è pericolo che voglia imitarli. Anzi, se ci sono stati momenti di felicità, sono stati appunto questi. Chi più felice del poeta o del filosofo nell'atto del lavoro? L'anima attirata nella contemplazione, esaltata dalla ispirazione, ride negli occhi, illumina la faccia. Egli viveva ne' suoi libri e ne' suoi lavori, meditando, immaginando. Non poteva lavorare molto, ma lavorava seriamente, con tutta l'anima dentro; limava a non finirla mai, non si contentava facilmente. Momenti rari, che dovevano disporlo a sopportare filosoficamente quella sua esistenza prosaica e vacua, dalla quale sapeva pur cavare materia di così squisiti piaceri intellettuali. La sua salute migliorata, la sua facoltà di lavoro filosofico e poetico, una certa rassegnazione stanca divenuta abitudine a vivere così giorno per giorno senza cercare altro, uno assopimento de' desiderii e delle aspirazioni che gli rendeva alieno il mondo esteriore, quel vivere in sé e di sé in comunione con pochi amici, tra i quali Giordani e Brighenti, tutto questo rendeva la sua esistenza tranquilla, se non felice.

Nell'ultima sua lettera da Recanati manda al Brighenti il danaro per pagargli le poesie del Parini e due volumi delle prose del Giordani. In queste lettere non è più indizio di esaltazione alcuna, non di entusiasmo; il tono è ordinario, e talora scherzoso; ha preso in pazienza la vita. Aveva ventiquattro anni, e

finalmente poté andare a Roma per passarvi l'inverno e per cercarvi un impiego.

La vista di Roma non operò alcuna crisi nella sua esistenza. Aveva il gusto poco educato alla scultura e alla pittura. Un chiaro di luna tra le frondi gli faceva più effetto che non una Venere Capitolina. Quella grandezza spopolata romana gli parea « tanti spazi gittati fra gli uomini, invece d'essere spazi che contengano uomini ». Scrive al fratello Carlo:

Delle gran cose che io vedo non provo il menomo piacere, perché conosco che sono maravigliose, ma non lo sento, e t'accerto che la moltitudine e la grandezza loro m'è venuta a noia, dopo il primo giorno.

E non si può dire che queste erano prime e labili impressioni, perché negli ultimi giorni di sua dimora in Roma gli esce pur detto a Carlo:

Il parlare a una bella ragazza vale dieci volte più che girare, come io fo, attorno all'Apollo di Belvedere o alla Venere Capitolina.

Povero Leopardi! il suo cuore batteva ancora in quella sua vita prosaica. Avrebbe dato tutte le meraviglie di Roma per un riso di fanciulla. Gran parte del suo mondo poetico era ita via: patria, libertà, gloria, progresso dell'umanità; ma lì, nel più intimo, c'era rimasta una spina che non s'era potuta cavare e che a volte lo pungeva: il bisogno d'amore.

E scriveva a Carlo:

Ho bisogno d'amore, amore, amore, fuoco, entusiasmo, vita: il mondo non mi par fatto per me: ho trovato il diavolo più brutto assai di quello che si dipinge. Le donne romane alte e basse fanno propriamente stomaco; gli uomini fanno rabbia e misericordia.

Nel suo mal umore non la perdona neppure a Cancellieri, neppure a Monsignor Mai.

Non si trova un romano, il quale realmente possieda il latino o il greco... Filosofia, morale, politica, scienza del cuore umano,

eloquenza, poesia, filologia, tutto ciò è straniero in Roma, e par un giuoco da fanciulli, a paragone del trovare se quel pezzo di rame o di sasso appartenne a Marcantonio o a Marcagrippa.

Il torto non era di Roma, ma era suo. Aveva l'anima oscura, e tutto intorno gli pareva tenebre, e non prendeva interesse per nulla.

Il piacere è un nome, non una cosa; la virtù, la sensibilità, la grandezza d'animo sono non solamente le uniche consolazioni de' nostri mali, ma anche i soli beni possibili in questa vita; e questi beni, vivendo nel mondo e nella società, non si godono né si mettono a profitto, ma si perdono intieramente, restando l'animo in un vuoto spaventevole.

Non è dunque maraviglia, che quella immensità di Roma lo annoi.

L'indifferenza, quell'orribile passione, anzi spassione, dell'uomo, ha la sua principal sede nelle città grandi...; l'unica maniera di poter vivere in una città grande, è fabbricarsi d'intorno come una piccola città dentro la grande.

Ma, grande o piccola, la compagnia non lo appaga, non ci si sente; e scrive al fratello:

Per me non v'è maggior solitudine che la gran compagnia; e perché questa solitudine mi rincresce, però desidero d'essere effettivamente solitario, per essere in effettiva compagnia, cioè nella tua ed in quella del mio cuore.

Non credo che in Roma abbia mai gustato questo piacere, di star solo col suo cuore: onde nascono i sublimi raccoglimenti e le grandi ispirazioni. E non ci è indizio che in Roma abbia scritto un sol verso; anzi tutta quella volgarità di vita che là menava, ci dà indizio del contrario.

Già non era il poeta che lo rendea noto a Roma, era il filo-

logo. E solo con questi lavori potea sperare di procacciarsi fama e buscarsi un ufficio.

Ho mutato abito, o piuttosto riassunto quello ch'io portai da fanciullo. Qui in Roma io non sono letterato, ma sono un erudito e un grecista.

Sperò in qualche commissione, sperò in qualche impiego. Poi si persuase che « cercare impieghi nello Stato è opera quasi perduta »:

Il mio progetto è di farmi portar via da qualche forestiere o inglese, o tedesco, o russo.

Per farsi conoscere scrisse nelle *Effemeridi* qualche « bagattella tutta erudita », un articolo intorno a Filone, e un altro in latino intorno a' libri della *Republica* di Cicerone, pubblicati dal Mai, tutta roba di lieve conto. Di maggiore importanza sono le sue *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio,* pubblicate in Roma, dove si rivela la sua profonda cognizione del greco, e dove sono certe emendazioni che fanno stupire in uomo estraneo quasi a tutt'i progressi che aveva fatti la filologia in Germania: era come osservare il sole senza telescopio.

Del resto, la dimora di Roma fu propizia alla sua salute.

Io sto benissimo, scrive al padre, e veramente dalla metà di gennaio l'inverno di Roma è terminato.

Ciancia volentieri col padre e co' fratelli; fa osservazioni argute; racconta le sue impressioni delle ballerine.

Il ballo pare che comunichi alle forme un non so che di divino, ed al corpo una forza, una facoltà più che umana.

Trova il Corso, di carnevale, veramente bello e degno di esser veduto; giudica cosa stupenda la *Donna del Lago* eseguita da voci sorprendenti:

Potrei piangere ancor io, se il dono delle lagrime non mi fosse stato sospeso, giacché m'avvedo pure di non averlo perduto affatto.

Che vita fu dunque la sua in Roma? Vita di chi vede e conosce, ma non sente; vita che è descritta così bene nella *Saffo*. La direi vita volgare di un qualunque se a volte non trapelasse una intelligenza distinta, e una stretta di cuore gonfio, una lacrima ricacciata. Una sola volta quella lacrima uscì, e fu « il primo e l'unico piacere » che provò a Roma:

Venerdì 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi.

XVII

1823

RITORNO IN RECANATI

Verso la fine di aprile Leopardi tornò a Recanati, non portandosi appresso nessuna memoria di Roma durevole o piacevole; niente riuscitogli sia per il suo collocamento, sia per il matrimonio della Paolina, sia per la sua fama di letterato. Il suo solo guadagno fu la conoscenza di alcuni illustri forestieri, come il ministro d'Olanda, e il signor Bunsen, e il signor Niebuhr, e il signor Jacopssen, ai quali scrisse da Recanati. Ricuperò la sua solitudine, tornò ai suoi studi e alle sue passeggiate, e anche ai suoi versi, quando gliene veniva l'ispirazione. La sua salute era buona, s'era oramai riconciliato con la vita. Nel 23 giugno scrive a Jacopssen:

Ma santé est bonne. Je vis ici comme dans un ermitage: mes livres et mes promenades solitaires occupent tout mon temps. Ma vie est plus uniforme que le mouvement des astres, plus fade et plus insipide que les parole *de notre Opéra.*

I sentimenti più acuti e più dolorosi con l'abitudine perdono la punta, ci diventano familiari. Nella prima incubazione quelle idee sulla vanità della vita lo spaventavano, gli traevano urli di disperazione. Ora ne fa la confessione a Jacopssen, come di cosa finita.

Pendant un certain temps j' ai senti le vide de l'existence, comme si ç' avait été une chose réelle qui pesât rudement sur mon âme. Le néant des choses était pour moi la seule chose qui existait. Il m'était toujours présent comme un fantôme affreux; je ne voyais qu' un désert autour de moi, je ne concevais comment on peut s'assujettir aux soins journaliers que la vie exige, en étant bien sûr que ces soins n'aboutiront jamais à rien. Cette pensée m'occupait tellement, que je croyais presque en perdre ma raison.

Le sue idee sulla vita sono pur quelle, ma l'impressione ne è attutita. Si è acconciato al modo ordinario di vivere. Non cerca di essere felice, cerca di non soffrire.

L'art de ne pas souffrir est maintenant le seul que je tâche d'apprendre.

Quello stato di concitazione è oramai così lungi dal suo cuore, ch'egli può analizzarlo e discorrerne tranquillamente con un amico. Nelle sue lettere rado scorgi più qualche movimento di cuore e d'immaginazione; usa i modi ordinarii e volgari; e non cerca di far valere le sue idee, s'acconcia a quelle degli altri, piglia il linguaggio loro. Al padre scrive:

Mi consola molto il pensare ch'ella preghi il Signore Iddio per me, affinché mi liberi da' pericoli del mondo.

Qui non c'è ironia. Dice questo con la massima semplicità, acconciandosi al linguaggio comune, come s'era acconciato alla vita comune. Leopardi non faceva lo spirito forte, non faceva il martire né l'apostolo; conservava illibata la purità dello spirito negli scritti, versi o prose; nel resto viveva e parlava come tutti gli altri. Vi sono mille cose nella vita irragionevoli o ridicole, che si fanno per uso, perché si vedono fare e perché tutti fanno così, e il ridicolo è nel fare altrimenti. Nell'uomo ci è un quarto dell'uomo e tre quarti della scimmia. Si fa perché si fa. Alcuni per eccentricità o per vanità posano, come direbbero i francesi, e fanno il contrario. Ma Leopardi nella sua vita non avea niente

di eccentrico come Alfieri; era semplice, naturalissimo, modestissimo, fin timido; non faceva valere la sua personalità, s'acconciava al detto ed al fatto comune, stimava poco la vita reale e ci stava dentro nel modo più ordinario; ciò che avea valore era la vita di sé con sé, la vita del suo pensiero.

Questo dico una volta per tutte, e in risposta a quelli che da alcune lettere tirano induzioni temerarie e accusano d'ipocrisia uno spirito così puro. Certamente Leopardi era uno spirito malato, e non possiamo chiedergli conto della sua apatia e della sua condotta troppo rimessa nella vita, come si potrebbe a uomini forti e compiuti. Sarebbe volgere in accusa quello che era la sua infelicità. A lui dobbiamo chiedere conto della sua vita ideale, senza di cui sarebbe stato un uomo affatto volgare. È la vita ideale, che dà un senso anche a quella volgarità della vita quotidiana, un senso profondamente tragico.

La sua vita quotidiana era oramai una vita da vecchio nel fiore degli anni, una vita amara *, ma già ingoiata e fatta sua sostanza. Vivere è sentire, amare, sperare.

J'ai renoncé à l'espérance de vivre. Si dès les premiers essais je n'avais été convaincu que cette espérance était tout-à-fait vaine et frivole pour moi, je ne voudrais, je ne connaîtrais même pas d'autre vie que celle de l'enthousiasme.

Ma ora il suo sentire è ottuso, perché « *il n'y a dans ce monde à quoi l'appliquer* ». La vita quotidiana non ha dunque alcun valore per Leopardi. Gli è un vivere per vivere, senza scopo. Ciò che ha valore è la vita dell'immaginazione.

Il n'appartient qu'à l'imagination de procurer à l'homme la seule espèce de bonheur positif, dont il soit capable. C'est la véritable sagesse que de chercher le bonheur dans l'idéal... Pour moi, je regrette le temps où il m'était permis de l'y chercher, et je vois avec une sorte d'effroi que mon imagination devient stérile, et me refuse tous les secours qu'elle me prêtait autrefois.

---

* Questo gelido cor, questo ch'amara
Nel fior degli anni suoi vecchiezza impara.

Così scriveva Leopardi a Jacopssen: lettera interessante, perché molto pensata, scritta con un linguaggio filosofico, che dà indizio dei suoi studi e dei suoi autori favoriti, e dove è il succo dei suoi pensieri sulla vita. Quel suo « vivere è sentire » rassomiglia al « vivere è godere » di Elvezio e altri sensisti. O la vita non ha scopo, o il suo scopo è la felicità.

Qu'est-ce-donc que le bonheur, mon cher ami? et si le bonheur n'est pas, qu'est-ce donc que la vie? Je n'en sais rien.

Io non voglio ancora esaminare il valore di questo concetto; ciò che importa è determinarlo, se vogliamo intendere bene la storia intima di Leopardi. Vivere è sentire, amare, sperare. Or questi beni si trovano tanto meno nel reale, quanto maggiore è la capacità di sentire, e la ricchezza della vita interiore.

Tous les objets lui échappent, précisément parce qu' ils sont plus petits que sa capacité.

Facile è il godimento agli animi volgari; ma l'uomo, uso a riflettere, « *ce qui est toujours propre des esprits sensibles* », dotato di una vita interiore sovrabbondante che lo spinge sempre verso la vita esteriore, « *ne pouvant jamais être content de soi-même, ni cesser de s'examiner, et se défiant toujours de ses propres forces, il ne sait pas faire ce que font tous les autres* ». È la teoria del Genio infelice. Non potendo trovare appagamento nella vita esteriore, si chiude in sé, si nutre di sé, trova nei lavori dell'intelligenza e della immaginazione quella felicità, che il reale non gli può dare.

Sogna e ama i suoi sogni; e non cerca di realizzarli, perché il reale è molto inferiore alle immagini.

Plusieurs fois j'ai évité pendant quelques jours de rencontrer l'objet qui m'avait charmé dans un songe délicieux. Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité.

La virtù, come tutto ciò che è bello e grande, non è che un'illusione. Ma se questa illusione fosse comune a tutti, se

tutti fossero sensibili — « *car je ne fais aucune différence de la sensibilité à ce qu'on appelle vertu* » —, non sarebbero più felici?

La société ne devrait-elle pas s'appliquer à réaliser les illusions autant qu' il lui serait possible, puisque le bonheur de l'homme ne peut consister dans ce qui est réel?

Dunque la virtù è una illusione, tutto ciò che è bello e grande è una illusione, la donna è una illusione. La società ha il torto di cercare nel reale la felicità, e non gusta che i godimenti *des âmes vulgaires*. Gli spiriti eletti sono felici, quando possono vivere nelle loro illusioni e delle loro illusioni.

Questi sono i pensieri, questi i sentimenti che ci aiutano a comprendere il *Bruto* e la *Saffo*, e ci spiegano tre altre poesie alla *Primavera*, ai *Patriarchi*, alla *Sua Donna*.

XVIII

1822-23

« ALLA PRIMAVERA » E L'« INNO AI PATRIARCHI »

Se il *Bruto* e la *Saffo* furono scritti prima che Leopardi andasse a Roma, o dopo, è una ricerca senza importanza. Certo è che furono scritti nel giro di questo tempo e di questi sentimenti. La poesia *Alla Primavera* fu scritta probabilmente a Recanati in maggio, nel suo ritorno da Roma, col cuore gelido, in mezzo alla volgarità della sua vita. La primavera ha prodotto sempre un grande effetto sul suo animo. L'infelice passò la sua vita a desiderare, ad attendere ciascuna primavera, sempre con que' chi sa! che sono un'altra illusione. Avea passato l'inverno benino; la salute era buona, potea studiare, farsi le passeggiate. L'odore della primavera svegliò nel suo cuore certi palpiti insoliti, la memoria della sua giovinezza. Ma furono velleità, ed egli ci ragiona sopra e ci fa dei versi.

Il poeta non ha la forza di trasportarsi in mezzo a quella bella natura, aspirarla, goderla. E non ha neppure la forza di disperarsi, di alzare le grida. Non sente la primavera pur descrivendola e ragionandovi su. Le immagini si spuntano in concetti, in contrasti, in riflessioni. Vuol dire : — Tornata è la primavera, ma non torna la mia giovinezza —. Questo lo pensa, ma non lo sente. E n'esce una forma discorsiva, che i punti interrogativi non valgono a riscaldare. Il poeta se la piglia con la scienza, l'« atra face del vero », che ha distrutta ogni vita poe-

tica della natura, com'era nei tempi giovani dell'umanità, secondo le favole antiche. Il concetto era stato già espresso nella canzone al Mai. Ora è ripigliato e sviluppato, forma anzi il vero contenuto di questa canzone. Tema vecchio della poesia contemporanea, questo lamento della morte delle antiche divinità. Vincenzo Monti se la pigliava coi romantici, come se fossero dessi che avessero abbattuto l'Olimpo. A lui parea che senza mitologia non ci fosse poesia possibile, come se la sostanza della poesia fosse in quelle forme morte, divenute convenzionali. Più dirittamente Leopardi accusa la scienza, vera e sola omicida delle vecchie favole. Monti avea torto, e Leopardi non ha ragione.

La poesia non ha bisogno di nessuna mitologia per esser viva, e la natura continua ad esser viva senza Apollo e senza Diana. I fiori e l'erbe e i boschi non vissero solamente un dì; vivono sempre nel nostro cuore e nella nostra immaginazione. E se talora paiono morti, è una nostra illusione. Ciò che è morto, non è in loro, ma è al di dentro di noi, quando il sentimento diviene ottuso, e non sentiamo più la natura vivente. Quando il poeta scriveva alla graziosa luna, la luna era a lui ben viva, ancorché fosse morta la casta Diana. Certo, l'umanità nella sua giovinezza aveva messo nella natura quella vita che è in noi, e l'aveva animata e umanizzata, popolando di esseri cieli e mari e inferni. Ora che l'umanità è adulta, tutti quegli esseri, figli dell'immaginazione giovanile, sono scomparsi: e non è però la natura men bella e meno interessante. Deplorare dunque la morte di quelle forme, come se ivi fosse la vita della natura e la sostanza della poesia, e pigliarsela con la scienza, non è cosa ragionevole.

Ma la poesia non è filosofia, e la verità poetica è altra cosa che la verità filosofica. La verità poetica è ciò che è creduto vero dal poeta e produce sul suo animo effetti estetici. Leopardi vede nella caduta dell'Olimpo la morte di tutte le illusioni, la fine della giovinezza, il nulla delle umane cose. E questo è assai più che non si richiede per rendere interessante questa poesia. E in verità, se il poeta avesse qui il sentimento vivo e le impressioni profonde, e se l'immaginazione svegliatasi per davvero lo trasferisse tutto in quella vita antica e gliela animasse e gliela co-

lorisse, niente mancherebbe all'effetto estetico, e noi ci vivremmo dentro, e sentiremmo quelle impressioni, e avremmo quelle immaginazioni. Ma la primavera non ha destato nel suo animo che alcune velleità di sentimento e d'immaginazione.

C'è ancora del torpore in quella vita interiore, da qualche tempo muta. Il poeta non s'è svegliato bene, ci si sente la sonnolenza della vita quotidiana. Perciò si accosta all'argomento con animo di erudito, e più disposto a ragionare che ad immaginare. Nella sua memoria erudita tornano le candide Ninfe, e gli agresti Pani, e la faretrata Diva, e la ciprigna luce, e Dafne e Filli, e le arcane danze degli Iddii e lo spirar delle foglie. Tornano nella memoria, ma rimangono fuori dell'immaginazione; sì che quella bella natura conscia dell'uomo ci sta innanzi come una storia poco sentita e senza eco. Manca il contrasto con la natura indifferente, mancano le impressioni che quelle immagini fanno sul suo spirito. Il pastore che ode lungo le ripe l'arguto carme di agresti Pani, e vede tremar l'onda, dove occulta si bagna Diana, l'uomo del bosco che sente tra le foglie palpitar Dafne e la mesta Filli, sono immagini estranee al nostro sentire, una storia opaca, senza luce, senza ripercussione. Il motivo poetico è la natura pensosa de' mortali ed ora obbliviosa. Ma è un prima e un poi staccato, successivo, non compenetrato, sì che l'uno sia di lume e di rilievo all'altro, come nei celebri versi:

> Roma antica rovina;
> Tu sì placida sei?...

dove si sente più questa natura morta all'uomo che non in questa canzone. E non è a dire che il poeta non ci abbia messo tutto il suo, anzi è questo uno de' suoi lavori più sudati. Ci si sentono le cancellature e i ritocchi di uno spirito malcontento, ostinato alla lima.

Il periodare è talora faticoso e avviluppato, con molta agglomerazione di oggetti e dissuetudine di immagini, che ti arrestano per via; principalmente nella seconda e terza strofa. Cito, fra l'altro, quello « accogliere al petto gl'ispidi tronchi ». Fra tanti

morti rivive solo Eco, che « insegna al curvo etra » le querele umane, immagine còlta dal vero e felicissima, che sopravvive alla ninfa, e ci produce tutta l'illusione di una vita presente, perché, se la ninfa è ita, è rimasta quella sua apparenza di cosa animata. In una età più giovane Leopardi ai primi effluvii primaverili sentì risorgere in sé certe antiche immagini, e invocò la Natura perché gli rendesse la giovinezza: anche qui prega la vaga Natura che gli renda la « favilla antica ». Ma qual differenza nello stato del suo animo! Quella è prosa, una lettera al Giordani; questa è poesia. Pure, lì trovi un profondo sentimento poetico, ci senti il giovane ancora entusiasta, ancora resistente al fato; qui ammiri, ma resti freddo; senti l'uomo della vita quotidiana, già abituato a certe idee e a certi sentimenti.

Spinto lo sguardo nella giovinezza delle nazioni, in quel primo fiore di una immaginazione fresca che umanizza cielo e terra, il poeta si riposa in quelle memorie di lontane età, dove trova la felicità negata ai presenti. Quella contemplazione non produce in lui un perfetto obblio, sì che si tuffi entro e ci viva, assaporando in immaginazione quella felicità che non trova nel reale. Né il contrasto tra quelle prime felici età e il presente vale a trargli dal petto stanco altro che un sospiro appena sensibile. Sicché deboli sono le forze dell'immaginazione e del sentimento, e vi supplisce l'erudizione, lo studio meccanico della forma, la riflessione. Questo è il carattere della canzone alla *Primavera* ed anche dell'inno ai *Patriarchi,* che paiono nati a un parto, sotto la stessa costellazione psichica.

Anzi, in questo inno la forma è anche più severa, più aliena da ogni impressione sentimentale e da ogni moto concitato d'immaginazione. È scritto secondo il modello dell'antico inno greco, puro racconto della vita d'Iddii e d'Eroi. Non c'è luce nel cervello; la faccia è oscura e monotona; non c'è neppure quel sorriso involontario di soddisfazione, che accompagna l'artista nella felice espressione anche di cose triste. Così mi rappresento io la faccia poco animata del poeta, quando scriveva. Ricorrono sempre i dolori presenti nella contemplazione di quella beata età, ma dolori divenuti quotidiani e abituali, che non colpiscono

più immediatamente l'immaginazione con un senso di novità, e non valgono più a produrre alcuna di quelle frasi felici, che rimangono. E neppure di quelle antiche età è una propria e vera contemplazione, sì che l'immaginazione vivamente percossa scintilli. Adamo, Noè, Abramo rimangono figure pallide, senza espressione.

Quella stessa terra primitiva, che dovrebbe scuotere qualsiasi più torpida immaginazione, risveglia reminiscenze classiche, non produce alcuna onda nuova e fresca di poesia. E non senti il grido del primo fratricida ed i terrori del diluvio e le carezze dell'età dell'oro. Le due ultime strofe, che sono come il «*fabula docet*» del racconto, e che esprimono l'antica felicità e la crescente decadenza del genere umano, ripetono il concetto della poesia *Alla Primavera* in forma più generale. L'animo, guardando a' vasti orizzonti de' destini umani, non si eleva, quasi fossero spettacoli noti e consueti. Ci s'intravvede un poeta tolto all'arida prosa de' suoi dialoghi, e che non ancora ha preso bene il suo slancio.

Pure, non c'è cosa che non sia detta in modi nuovi, o per costruzioni o per frasi o per movenza. Ma in queste forme non si sente niente di fresco o di moderno o di popolare: il poeta ti pare un redivivo antico del Lazio nella moderna Italia.

E ci confermiamo ancora una volta che al poeta manca la virtù rappresentativa del mondo esteriore, come manca il senso e il godimento del reale. La natura lo avea fatto grande nella esplorazione del proprio petto, ne' colloquii col suo povero cuore.

XIX

1822-23

« ALLA SUA DONNA »

Più vicina al cuore è la *Sua Donna*. Non è già un inno all'amata, non è già che il cuore si svegli agli antichi palpiti. Anche qui la tendenza è alla riflessione; ma la riflessione piglia la forma di un'amabile fantasticheria, accompagnata da una emozione contenuta. Questo è il carattere originale e superiore della canzone del Leopardi.

Coloro che giudicano di opere di arte con animo archeologico, diranno subito: — Ecco, qui dentro c'è del platonico e del petrarchesco. E non solo ci è il concetto delle idee platoniche e delle donne indiate, ma ce n'è anche la espressione, una forma luminosa ed elegante, levigata qua e là con una abilità tecnica, che ricorda le migliori cose del Petrarca —.

Tutto questo c'è, come c'è in molti poeti contemporanei, di grande e piccola levatura. Ma chi potrebbe perciò confondere questa con le infinite imitazioni petrarchesche? Il platonico ed il petrarchesco entra anche nella storia dello spirito del Leopardi, formato dagli studi. E n'è prova la canzone per la giovinetta ammalata di mal sottile, e il *Primo amore,* imitazioni giovanili. Ma ora Leopardi è uomo. Ha acquistata la sua personalità e la sua originalità. Petrarca, Platone, Dante, latini, greci, tutto ciò egli lo impasta a modo suo e v'imprime la sua fisonomia. E questa fisonomia è da cercare, se vogliamo cogliere ciò che vi è di essenziale e d'interessante nella canzone.

La sua donna può essere una idea platonica, può essere una abitatrice di Venere, può essere una delle donne indiate di Dante e di Petrarca, può essere una reminiscenza dell'età dell'oro, od un presentimento di più felice età. E di questi « può essere », di questi « forse » è ordita la vagabonda fantasticheria del poeta. Tutto questo è possibile, ma nessuna di queste cose è certa, e così ogni base dogmatica è rovesciata, e l'esistenza di questa donna è abbandonata alle onde della immaginazione. « Mistero è tutto », anche questa donna è un mistero; ecco saltar fuori la fisonomia dell'autore. Non può affermare, non può dimostrare, fantastica. Gli si presentano tutte le ipotesi, e le fissa in forme peregrine, che ti fanno lucere innanzi una immagine fuggente, destinata ad oscurarsi e ricomparire in altra immagine. Sempre è quella, e sempre è altra. I « se » e i « forse » fortificano ancora più questo sentimento del cangiante e dell'infinito. La « leve anima intra la gente », « la non vestita di sensibil forma », l'« irraggiata da stella più vaga del sole », l'« ignoto amante », sono forme inaspettate e vive, che arrestano nella sua fuga l'immagine, e te la imprimono nella fantasia al punto stesso che la ti sfuma. Questo è un puro giuoco d'immaginazione; perché lo scrittore non crede in fondo a nessuna di queste ipotesi, e se le reca innanzi per vaghezza di reminiscenze poetiche, contemplando con diletto le varie immagini e scolpendole fortemente. Il mistero, il « se », il « forse », non turba il suo intelletto, non lo aguzza, non lo mette in una seria agitazione.

Nella quiete dell'intelletto l'immaginazione si dà carriera. Il poeta sa benissimo che questa donna non esiste; che è figlia della nostra immaginazione; che è un fenomeno psicologico, visibile e continuo nella giovinezza; che è insomma la Donna ideale che si cerca e non si trova in terra, né in cielo. Cosa sia e dove sia è il mistero, è l'ignoto; ciò che ci è di certo è l'apparizione della cara beltà in alcuni momenti della vita, e i suoi effetti sul cuore. Così all'incanto che nasce da quel mistero e da quel fantasticare si unisce l'emozione prodotta da quella apparizione. I due motivi, serpeggianti l'uno nell'altro, si contengono a vicenda e producono una impressione non serena e non turbata, che non

è né l'una, né l'altra, perché è tutte e due insieme. Queste temperature medie chiudono nel loro grembo parecchi movimenti estetici, circoscritti l'uno dall'altro, e generano quel piacere che è nella temperanza dei suoni e dei colori e degli accenti.

Pure, l'intonazione generale è mesta, perché l'emozione del poeta è sincera. Egli racconta la storia di una infelicità che non è peculiare a lui, ma è comune a tutta l'umana stirpe: ideare una beltà, non trovarla e non possederla, e col crescere degli anni non idearla neppure, negato non solo il piacere del reale, ma anche dell'immaginazione e del sentimento, non possedere, non contemplare e non sentire.

Or questo, che più o meno avviene a tutti, e costituisce l'infelicità della vita mortale, questo è insieme storia sua e infelicità sua, e gli produce una emozione che si comunica a tutto il rimanente. Indi non dirò la tristezza, ma la mestizia di quest'inno all'Ignota.

Scendiamo nell'anima del poeta. Egli è giovane ancora; pure, gli anni che sentiva giovenilmente sono già scomparsi. La vede ancora in sogno, per le valli, pei poggi, a riso di natura, a splendore di sole; ombra diva, che lo scuote nel suo torpore, « a palpitar lo sveglia ». Ma è un'ombra, non è più persona viva, che nel suo giovanile errore sperava di trovare in terra. Era una illusione dei primi anni, quando l'amore di lei gli faceva seguire « loda e virtù ». Ora piange i perduti desiri e la perduta speme. Potesse almeno serbare l'immagine, poi che gli è tolto il vero!

Quest'ultimo pensiero, che ricorda Petrarca, è nella lettera a Jacopssen:

Il n'appartient qu'à l'imagination de procurer à l'homme la seule espèce de bonheur positif dont il soit capable. C'est la véritable sagesse que de chercher le bonheur dans l'idéal.

La sua Donna non fu mai altro che un ideale, la donna della sua immaginazione.

Je savais que ce charme aurait été détruit en s'approchant de la réalité. Cependant je pensais toujours à cet objet, mais je ne le considerais pas d'après ce qu' il était: je le contemplais dans mon imagination.

Gli uomini cercano di realizzare il loro ideale; egli temeva di avvicinarlo al reale, e serbava l'« alta specie » nell'immaginazione; la felicità per lui era solo contemplativa. E anche questa felicità gli è tolta.

Je vois avec une sort d'effroi que mon imagination devient stérile.

Questa canzone non è dunque una generalità, e tanto meno una imitazione o una reminiscenza. Qui dentro si muove tutta una storia personale in ciò che ha di più intimo. Ci si vede un momento felice in cui l'immaginazione s'è desta, e contempla la sua amata de' primi anni, e se la pinge viva, al volto, agli atti, alla favella. E ne nascerebbe un entusiasmo giovanile, se non fosse contenuto dal mesto pensiero, che quella donna non è persona ma specie, l'« alta specie »; e che non gli è dato neppure di serbare quella: « e potess'io l'alta specie serbar »!

Se paragoniamo insieme la canzone alla giovinetta malata, il *Sogno* e quest'inno *Alla sua donna*, possiamo scorgere meglio il cammino del suo pensiero. La prima canzone non manca di alcuni tratti originali, ma nel concetto e nella forma è imitazione petrarchesca. Nel *Sogno* la donna morta in terra, e trovata in cielo più bella e meno altera è detronizzata; la donna del *Sogno* dice: « di beltà son fatta ignuda ». Oltre a ciò è ivi l'espressione di un vero amore naturale, più a modo di Saffo, che a modo di Petrarca:

Or mentre
Di baci la ricopro, e d'affannosa
Dolcezza palpitando all'anelante
Seno la stringo, di sudore il volto
Ferveva e il petto, nelle fauci stava
La voce, al guardo traballava il giorno.

Questi impeti questi rapimenti non li troveremo più. Nella sua lettera a Jacopssen dice:

Dans l'amour, toutes les jouissances qu' éprouvent les âmes vulgaires, ne valent pas le plaisir que donne un seul instant de ravisse-

ment et d'émotion profonde. Mais comment faire que ce sentiment soit durable, ou qu' il se renouvelle souvent dans la vie? Où trouver un coeur qui lui réponde?

Il poeta ha rinunziato all'amore reale e profondo, in cui fa consistere la suprema felicità, e si contenta di un amore ideale e contemplativo; se ne contenta, con un certo disdegno del reale, un disdegno apparente, sotto cui si cela un inconsolato desiderio di quello.

Ciò è che rende malinconica la sua felicità contemplativa, accompagnata da inevitabili ritorni sui primi anni, dalla sua poca durata, da emozioni dolorose; vorrebbe ingannare sé stesso, chiudersi nella sua immaginazione, dov'è « *le seul bonheur positif dont l'homme soit capable* ».

Ma questo « *bonheur* » non gli basta, quando pure durasse. S'illude, non scruta profondamente il suo male, di cui appare qua e là l'espressione senza sua coscienza. Acutissimo osservatore del proprio petto, questo gli sfugge ed è la sua parte inconsciente: è cosa che nessuno vorrebbe confessare a sé stesso, dissimulata nei sofismi dell'intelletto, che si presta sempre al giuoco. Or questa parte incosciente è dessa appunto la Musa della poesia leopardiana, e ce lo rende sincero e commovente. La Donna reale del *Sogno* non è più. Succede la Donna ideale, la Donna della sua immaginazione. All'elegia succede l'inno; e perché il godimento non è intero, l'inno esce mescolato di motivi elegiaci.

Le canzoni a *Paolina* e al *Vincitore nel pallone*, a *Bruto* e a *Saffo*, alla *Primavera* e ai *Patriarchi*, e questa *Alla sua donna*, sono le sette poesie che egli chiamò le « nuove » canzoni. Le prime sei sono un campo chiuso, non hanno ulteriori esplicazioni. L'ultima è una prima formazione della Donna, è l'aurora di nuove poesie.

XX

1824

LE « ANNOTAZIONI »

Il volume delle *Canzoni* leopardiane, edito in Bologna il 1824, comprende pure le note « dedicatorie », una *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte,* e le *Annotazioni.*

Il *Bruto minore* fu per Leopardi non solo una canzone, ma un atto, o, come egli dice a Sinner, una professione di fede. Lì, dopo lungo flutto di sentimenti contraddittorii, tra entusiasmo e scetticismo, saltò il fosso e prese posto. La base di tutto il suo edificio, che ora possiamo chiamare un sistema filosofico, è la vanità di tutti i fini che si assegnano alla vita, principalmente della virtù e della gloria, i due più nobili fattori delle azioni umane. E questo è il concetto nella canzone di Bruto e nella *Comparazione* tra Bruto e Teofrasto. Se i letterati italiani fossero stati avvezzi a porre nelle idee quella importanza che ponevano nelle parole, quella canzone sarebbe stata un avvenimento, ed avrebbe suscitate feconde lotte. Ma la formola era allora questa: dato un argomento, come esprimerlo. L'importante non era il che, ma il come. Indi l'indifferenza verso la sincerità e l'importanza delle convinzioni. Si ammirava Monti, papista, napoleonico, austriaco. Nel poeta non si guardava l'uomo. E quando apparvero le nuove canzoni, l'attenzione si volse all'espressione nel suo più basso grado, e nessuno diede

importanza alle opinioni, salvo i teologi revisori, che trovavano nel *Bruto* una glorificazione della repubblica e nella *Comparazione* un'offesa alla virtù. Ma Leopardi ci teneva a far sapere che le opinioni espresse nella canzone non erano licenze poetiche, ma frutto della sua intima persuasione. E a rincalzarle e dare a quelle un aspetto di serietà e di verità, ai versi aggiunse la prosa; e non ottenne già il suo scopo, confermò solo nei letterati la sua fama di uomo erudito.

Se tutti lo stimavano però uomo erudito, non tutti gli riconoscevano competenza nel fatto della lingua, e i signori puristi si erano dilettati a fargli la lezione, notando qua e là nelle canzoni patriottiche errori di lingua. Il giovine poeta sentì la puntura, e prende nelle *Annotazioni* la sua rivincita, e fa con loro alle pugna, e mena a tondo la clava. Vuol dire che il poeta non era poi così apata, e non così indifferente alla fama, come vorrebbe far credere. Non ci è stizza, ma c'è l'ironia di un uomo superiore, che guarda dall'alto i suoi «pedagoghi», gente «che, non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente».

Come Foscolo, così Leopardi è costretto a dimostrare che aveva fatto i suoi studi, e che qualche buono scrittore lo aveva letto. La mediocrità formicola e annoia gli uomini superiori, che talora se ne sbrigano con una pedata. Fecero perdere la pazienza anche a Leopardi.

Con uno spirito, che talora direste quasi brio, il nostro Giacomo sfodera la sua infinita erudizione. Pure, ciò che ha più importanza non è la sua dottrina, ma il suo giudizio intorno alle questioni di lingua, che per un curioso privilegio d'Italia ritornano sempre e non si risolvono mai. Il Vocabolario della Crusca non è per lui il Vangelo; anzi talora dice con una certa soddisfazione: — E questo non lo troverai nella Crusca —, e talora dice: «Tra le altre facezie del nostro Vocabolario». E neppure gli pare un Vangelo l'uso di Firenze, di cui osa parlare con poco rispetto. Maggiore autorità ha per lui l'uso degli scrittori, e in un tempo che nessuna parola passava senza almeno un esempio, cita esempi in buon dato, con una certa aria di scherno, come volesse dire: — Vi basta? —.

L'esempio era, come egli dice ironicamente, l'arme fatata. Biasima quelli che vorrebbero ridurre la lingua a esattezza matematica, o, come dice anche, « in pelle e ossa, com'è ridotta la francese », e difende le locuzioni e i modi, « quanto più difformi dalla ragione, tanto meglio conformi e corrispondenti alla natura ». Fa una saporita lezione a' puristi, notando come la proprietà della lingua consista

non tanto nelle nude parole e nelle frasi minute, quanto nelle qualità e forme speciali d'essa lingua, e nella composizione della dicitura. Laonde possiamo scrivere barbaramente quando anche evitiamo qualunque menoma sillaba che non si possa accreditare con dieci o quindici testi classici (quello che oggi s'ha in conto di purità nello scrivere italiano); e per lo contrario possiamo avere o meritare opinione di scrittori castissimi, accettando o formando voci e frasi utili o necessarie, che non sieno registrate nel Vocabolario né protette dall'autorità degli antichi.

Vuole libertà di pigliare dal latino parole e forme di favellare, come fecero Dante e tutti gli scrittori e gli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca.

Chiunque stima che nel punto medesimo che si pubblica il Vocabolario d'una lingua, si debbano intendere annullate senz'altro tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto avevano avute verso la medesima; e che quella pubblicazione, per sola e propria sua virtù, chiuda e stoppi a dirittura in perpetuo le fonti della favella; costui non sa che diamine si sia né vocabolario né lingua né altra cosa di questo mondo.

Nota macchie di parecchi francesismi nella *Coltivazione* dell'Alamanni e sregolatissime costruzioni e forme di ogni genere: ma questi difetti « arricchirono straordinariamente il predetto poema di voci, metafore, locuzioni, che quanto hanno d'ardire, tanto sono espressive e belle; e potrebbero giovare, non solamente agli usi poetici, ma gran parte di loro alla prosa ».

Leopardi non ha avuta altra occasione di esprimere il suo pensiero sopra questa materia. Ne parla poco e a sprazzi, quasi per riempire l'aridità delle citazioni, senza intenzione di farci

sopra un discorso filato. Pure, da quel poco che siamo andati raccogliendo, si può argomentare nettamente il suo concetto.

Per lui la lingua è un organismo vivo, e che per vivere ha bisogno di nutrizione e di assimilazione. Una lingua, che vive sempre della sua sostanza, è poco meno che morta. Il fenomeno della continua formazione e assimilazione lo attribuisce meno alla ragione che alla natura, e vuol dire a una forza spontanea e inconsciente, che opera con certe leggi e in certi confini: cosa da lui intuita e accennata e non esplorata. Ma lasciando fuor d'esame questo punto, insiste in questo, che agli scrittori non si può negare la facoltà di derivare e inventare vocaboli e forme di favellare, e non c'è vocabolario che tenga. Biasima gl'italiani, più disposti a imitare che a trovare, ricercando negli scrittori « la facoltà della memoria massimamente; e chi più n'ha e più n'adopera, beato lui ».

Ma la facoltà di derivare e inventare non è però licenza e vuol essere adoperata con misura e con gusto. Lo scrittore può fare, quando sappia fare. E allora può dire con Voltaire: « *Tant pis pour la grammaire* ». Il modo di farlo è il segreto dell'ingegno.

Voglio che sappiano i pedagoghi ch'io poteva dire *disusato* per *dissueto*, colla stessissima significazione; ed era parola accettata nel Vocabolario, oltre che in questo senso riusciva elegante, e di più si veniva a riporre nel verso come da sé stessa. A ogni modo volli piuttosto quell'altra. E perché? Questo non tocca a' pedanti di saperlo.

Ed è appunto questo segreto, che ha spinto a sostituire a parole dimostrate per buone altre parole, come « intralciare » a « ingombrare », « alleggiare » a « far sollazzo », ancorché lungamente si sia affannato a difendere « ingombrare » e « sollazzo ».

Ma ci è una cosa che Leopardi con tutto il suo ingegno straordinario non potea fare, coniar parole vive nel suo sepolcro di Recanati. Il commercio dei vivi è necessario allo scrittore che voglia esser vivo e popolare. I libri e la dottrina ci possono poco. Si può fare cosa corretta, con gusto anche, ma non cosa viva,

che s'immedesimi subito nella lingua naturalmente. Vale più a produrre il miracolo la spontaneità popolare, che sforzo solitario di dottrina e di gusto. Oggi a un giornalista riesce facile quello che a Leopardi era difficilissimo. I suoi latinismi si possono giustificare, non approvare, e non fanno lega, non s'incorporano nella lingua.

Leopardi avea comune con tutti i letterati di quel tempo, massime i classici e i puristi, il disprezzo della moltitudine, l'orrore del volgare e del luogo comune. La poesia dovea essere togata e solenne, sopra alla realtà, e, come dicevasi, ideale.

Perciò non guardava con molta simpatia alla scuola manzoniana, che si accostava al reale e cercava il naturale e il semplice. Ma d'altra parte al suo fine gusto non poteva piacere quella solennità teatrale e convenzionale, degenerata in maniera, che dicevasi classica, e ch'egli notava sino nelle prose del suo Giordani. Monti gli doveva parere in que' suoi rimbombi un pallone di vento. Migliore impressione doveva fargli Foscolo, la cui influenza sul suo spirito è visibile. Il poeta andava cercando una forma nuova, che fosse lontana e dalla negligenza degli uni e dall'affettazione degli altri. Aveva anche lui il pregiudizio di quei pittori che sdegnano i quadretti di genere, e aspirano al gran genere, alla pittura storica, come se la grandezza e importanza dell'arte fosse nel valore della stoffa. Anche lui cercava il gran genere e, conservando nei cartoni quei suoi cari idillii, rumoreggiava nelle canzoni, che sono in verità il genere più alto e solenne. Volle dare alle sue canzoni una forma severa e augusta, quasi epica, e più va innanzi, e più ci s'intesta. Cercò il modello nella nobiltà petrarchesca e nella romana maestà. Semplificò l'uso delle rime, sciolse da ogni artificio d'intreccio le stanze, cercando una andatura libera insieme e grave; aguzzò e condensò i concetti, latinizzò vocaboli e costrutti, irrigidì e oscurò le tinte, e impresse a tutto un carattere, tutto scolpì e rilevò. Non ci è una sillaba, e non un'armonia a caso; tutto è previsto, a tutto è un senso.

Disegno di composizione, distribuzione di parti, scelta di colori e di armonie, uso di figure, di epiteti, di trapassi, in tutto

c'è una intenzione: miracolo di perfezione tecnica. Materia nuova, profondamente sentita, esce fuori in una struttura originale. Vai faticosamente avanti, ma pur vai, come ti fosse innanzi un monumento degno del tuo studio.

Leopardi provò col suo esempio che le nuove forme non si fanno con nessuno artificio e con nessuna fatica, quando si vive in un ambiente morto, e ti manca l'alito del tempo e della patria. Le forme nascono. non si fanno. E questa forma, entro cui apparisce un contenuto così interessante, non è ancora uguale al suo contenuto, e non ha freschezza di vita comune. Sembra l'obelisco egiziano in piazza Montecitorio. Nessuna meraviglia dunque ch'egli sia stato dai più poco inteso e poco apprezzato. Se lo aspettava lui medesimo, o almeno se lo spiegava, scrivendo al Missirini:

> Oggi chiunque in Italia vuol bene, profondamente e filosoficamente scrivere e poetare, dee porsi costantemente nell'animo di non dovere né potere in nessun modo essere commendato né gustato né anche inteso dagli italiani presenti.

Mirava a un'Italia avvenire, come Alfieri. Ma l'avvenire non si trova quando si smarrisce il presente.

XXI

1824-25

LEOPARDI A BOLOGNA E A MILANO

Il solitario di Recanati, dàlli e dàlli, comincia a perdere pazienza. Non ha poi il cuore così agghiacciato, come vuol dare a intendere al Giordani. Quel suo sforzo d'indifferenza e di calma si va rilassando, e quella mala soddisfazione, finora compressa, trabocca. Cominciano i lamenti. « Sono fuor del mondo », scrive a Brighenti. Vorrebbe andare a Bologna! Conoscere Brighenti! Il desiderio resta, l'occasione manca. Il suo scontento piglia qualche colore più vivo:

Sono qui sepolto e segregato affatto dal resto del mondo, non solo per la lontananza delle persone, ma anche per la maledetta o negligenza o malizia delle poste, che finisce di escludermi dal commercio umano.

Così il 29 ottobre 1824 a Brighenti. E il 6 maggio 1825 gli scrive in modo più amaro:

Tanta è la mia noia del soggiorno in questa città sciocca, morta, microscopica e nulla, ch'io rinunzierei volontierissimo ai comodi *corporali* che ho qui, per gittarmi a vivere alla ventura in una città grande, cercando di vivere colla penna.

Gli uomini paiono a lui piante e marmi, per la noia che prova nell'usar con loro, come scrive a Giordani.

L'impazienza della solitudine era alimentata dalla speranza di prossimo collocamento. Partire da Recanati era il suo « gran desiderio ».

Ma il giorno dopo, io non avrei da pranzo, perché mio padre, o che non possa, o che non voglia, non mi darebbe mai tanto da potermi mantenere per il primo tempo, fino a tanto che avessi trovato da procacciarmi il mantenimento da me stesso.

Ben ci pensava il Niebuhr, che non aveva intermesse le pratiche in favore del suo protetto, il quale egli aveva in molta stima e per l'ingegno non comune, e per il nobile animo (« *nobles Gemüth* »). Partito di Roma, il Niebuhr gl'inviò in dono un esemplare del suo *Merobaude,* e lo raccomandò al Bunsen, suo successore.

Così cominciò tra Leopardi e Bunsen un cambio di lettere e di relazioni amichevoli, che continuò sino alla sua morte. Desiderava Leopardi di essere nominato cancelliere del Censo, e c'era il posto vuoto in Urbino.

Questo ufficio, essendo sufficientemente provveduto, e non esigendo gran travaglio, potrebbe somministrarmi i mezzi di passare la metà dell'anno in Roma, e per conseguenza la possibilità di esercitare e continuare i miei deboli studi.

Questi erano i pensieri modesti di Giacomo Leopardi, e non poterono avere effetto, soprattutto dopo la morte di Pio VII.

La reazione gerarchica, narra Bunsen, che alzò al trono Leone XII, e guidò il suo pontificato, rendeva impossibile quello che sotto Pio VII era solo difficile.

Fallite queste pratiche, se ne iniziarono altre, ed intanto Leopardi cercava nuove vie. Ma ohimé! I letterati, a quel modo che era Leopardi, sono in Italia condannati irremissibilmente alla fame. Non trovò un editore che accettasse un suo volgarizzamento dei *Caratteri* di Teofrasto. Volgeva pure in mente una Antologia platonica. Bei progetti! Ma gli editori preferivano libri per le scuole di facile smercio. Il noto editore Stella va-

gheggiava una Biblioteca de' classici, e soprattutto un Cicerone illustrato, con prefazioni e quel che segue. Ne scrisse al Leopardi, che gli rispose una dotta lettera il 18 maggio 1825. Lo Stella credette di aver trovato il suo uomo, e si pose in mente di farlo direttore di questa impresa, e invitò a Milano « il figlio di famiglia », come nel rispondergli si chiama il povero Giacomo. Lo Stella capì il latino, e presto furono d'accordo, e l'uccello prese il volo.

Così Leopardi lasciò Recanati, e prese la via di Bologna. Vide Brighenti, rivide Giordani, contrasse nuove amicizie, soprattutto con la famiglia Pepoli. L'aria, il moto, l'espansione, le liete accoglienze gli fecero bene.

Scrive al padre il 22 luglio 1825:

Ho sofferto nel viaggio e qui in Bologna un caldo orribile, e dovendo girare continuamente nelle ore più abbruciate, mi sono strutto, e mi struggo ogni giorno in sudore... Con tutto questo, invece di peggiorare, sono talmente migliorato della salute, che nessuno strapazzo mi fa più male: mangio come un lupo... Anche gli occhi sono migliorati assai. Sono stato tentatissimo di fermarmi qui in Bologna, città quietissima, allegrissima, ospitalissima, dove ho trovato molto buone accoglienze.

Roma gli pareva una solitudine; in Bologna si sente in compagnia, si sente riconciliato con gli uomini. Ebbe pure una offerta d'impresa letteraria, che non richiedeva gran fatica e non l'obbligava per troppo tempo. Ma, non potendo mancare all'impegno contratto con lo Stella, prese la via di Milano. Partito a malincuore e con l'ospitale Bologna nella mente, dove in nove giorni avea contratto più amicizie che a Roma in cinque mesi, Milano non gli fa una buona impressione.

In Bologna nel materiale e nel morale, scrive a Carlo, tutto è bello, e niente magnifico; — non si pensa ad altro che a vivere allegramente *senza diplomazie*; — ma in Milano il bello, che vi è in gran copia, è guastato dal magnifico e dal diplomatico anche nei divertimenti. In Bologna gli uomini sono vespe senza pungolo; e credilo a me, che con mia infinita maraviglia ho dovuto conve-

nire con Giordani e con Brighenti (brav'uomo), che la bontà di cuore vi si trova effettivamente, anzi vi è comunissima, e che la razza umana vi è differente da quella di cui tu ed io avevamo idea. Ma in Milano gli uomini sono come *partout ailleurs*; e quello che mi fa più rabbia è, che tutti ti guardano in viso e ti squadrano da capo a piedi, come a Monte Morello.

Quale incontro nella sua immaginazione! Recanati e Milano! Nel suo spirito entrava una certa timidezza, che gli faceva parere che tutti si burlassero di lui. La compagnia di Giordani, Brighenti, Pepoli, Papadopoli e altri amici doveva contribuire a mostrargli in Bologna tutto color rosa. Vi si sentiva amato e stimato. A Milano sta di malissima voglia « occupato in istudi che abbomina, senza un solo amico, e senza niuna certezza dell'avvenire ». Non vi ha conosciuto che pochissime persone di merito, e tra queste nessuna disposta a concedergli la sua amicizia, eccetto il cav. Monti. Ricadendo nella vecchia e consueta malinconia, ciò che rimane più impresso nella sua immaginazione sono gl'incogniti che lo squadrano da capo a piedi, e vede la « solitudine » di Milano a traverso le rimembranze di Recanati. I suoi giudizii non sono di un tranquillo osservatore, sono il riflesso dell'umore.

A Milano, grande e spensierata città, incredibile era l'ignoranza circa la letteratura del Mezzogiorno d'Italia.

I libri di Milano sono subito conosciuti nell'Italia inferiore, e quelli dell'Italia inferiore si conoscono a Milano o tardi o non mai.

Questo è anche un poco così oggigiorno. Immaginate allora. Con queste impressioni Leopardi si sentiva straniero a Milano, e anche a disagio in casa dello Stella.

Né Milano, né una casa d'altri, sono soggiorni buoni per me.

Finalmente lo Stella si persuade di non poterlo indurre a dirigere la sua « maledetta » edizione ciceroniana.

Gli ultimi giorni del suo soggiorno a Milano furono meno tristi, a giudicarne da lettere a Paolina e a Carlo. Si sente sec-

cato a Milano, ma la salute è buona, e scrive scherzoso. La certezza del suo presto ritorno in Bologna, l'assegno mensuale di dieci scudi avuti dallo Stella per lavori fatti e da fare, la speranza di un impiego molto desiderato, forse contribuirono al suo buon umore. Il 26 settembre riprese la via di Bologna.

Cosa aveva fatto a Milano? Aveva combinato gli elementi di una edizione latina, e di un'altra latina e italiana delle opere di Cicerone, e ne aveva scritto i programmi. Partiva conservando una certa sopraintendenza su quel lavoro. E prima di partire aveva consegnato allo Stella per la stampa un manoscritto, che l'abate Cesari aveva trovato « ammirabile, e di qualche ottimo autore del Trecento », e che era cosa sua, il *Martirio de' Santi Padri*.

Dopo tre giorni di viaggio arrivò a Bologna, contento di avvicinarsi un po' ai suoi, e sopraccontento, perché riacquistava la sua libertà. Ma non gli mancarono nuovi fastidii, più gravi a lui, che esagerava le piccole miserie della vita. Faceva un'ora di latino a un greco, e due ore al suo « divino » amico Papadopoli. Queste tre ore gli « sventravano » la giornata. Poi fare il maestro non era vocazione sua : « vi si annoiava orribilmente ». E il padre notava che l'ufficio di precettore avviliva la nobile prosapia. Il greco, ch'era un ricchissimo signore, gli dava otto scudi al mese; ma presto si seccò, non saprei se del latino o del latinista più seccato di lui, e con bel garbo lo mandò via. Il conte Papadopoli e la contessa passarono l'inverno a Roma e a Napoli. E a Leopardi non rimase altra speranza che dello Stella.

Costui avea preso grande opinione di lui, e sentiva i suoi consigli, e gli usava ogni maniera di cortesia. Al padre di Giacomo sembrava umiliante che il figlio fosse stipendiato da un libraio. O perché non lo stipendiava lui? Ma il figlio, che non aveva di questi pregiudizii di casta, stimava che non ci fosse nulla di umiliante, e nella sua corrispondenza con lo Stella non si vede ombra di imbarazzo. Si trattano, come buoni amici, da pari, e si ricambiano dimostrazioni cordiali di affetto.

Ammiro questo libraio, che, pensando prima a trarre guadagno da Leopardi, finì con fargli lui le spese, e talora non solo

senza guadagno, ma con suo pregiudizio, come avvenne del *Martirio de' Santi Padri,* e più tardi delle *Operette morali,* libri che ebbero poco spaccio. Ma il libraio non era un eroe, e presto fece i suoi conti. Leopardi gli mandò il *Saggio sugli errori popolari degli antichi,* e il *Manuale* di Epitteto, e l'*Isocrate,* voleva gli pubblicasse tutta una serie di moralisti greci da lui volgarizzati, e gli fa i più belli ragionamenti per attirarlo. Il libraio non voleva dirgli no; ma non diceva neppure sì, un vero sì, e pigliava tempo. Più volte Leopardi tornò alla carica; ma il tempo passava, e non se ne fece nulla, e tutti questi volgarizzamenti non furono pubblicati se non dopo la sua morte. Il libraio non aveva torto; preferiva articoli pel suo *Nuovo Ricoglitore,* e libri scolastici, di sicuro spaccio. È interessante nell'*Epistolario* questa lotta tra autore ed editore, dove l'editore, che ha i quattrini, vince sempre, e il povero autore dee mettersi a lavori contro il suo genio. Nel *Nuovo Ricoglitore* troviamo di suo un *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne,* le *Annotazioni alle Canzoni,* un *Frammento di una traduzione in volgare dell'Impresa di Ciro descritta da Senofonte,* e più tardi un suo *Discorso in proposito di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone, e volgarizzamento della medesima.* Ivi comparvero, per la prima volta, gl'*Idillii.* E fin qui meno male. Ma il libraio pretendeva libri scolastici, e, mentre si pubblicava il *Cicerone,* volle il *Petrarca,* e poi un'*Antologia.* E come non bastasse, voleva anche un *Cinonio* riformato, un *Dizionario,* e non so cos'altro. Il buon Leopardi non sapeva dir di no; gli uscì una parola, ed eccolo invischiato nel *Petrarca,* che fu il suo tormento e la sua noia in Bologna.

Sentiva il freddo sino a spasimare e a piangerne: già in questa benedetta Italia poco schermo è contro il freddo. Aggiungi una irritazione degl'intestini, che non gli consentiva lo stare e non lo andare. Fra questi spasimi furono scritti parecchi di questi lavori, che sentono di chiuso e di solitudine. Pure, fu sempre grato allo Stella di quelle commissioni, che gli rendevano possibile il vivere, e amava meglio lavorare così contro genio, ma a casa sua, che quel saliscendi delle altrui scale.

Se ella vuol che io lasci le seccantissime e importunissime lezioni che mi occupano la metà del tempo, gli scriveva, io sarò qui tutto per lei...; non avrò altro pensiero né altra occupazione che di servirla.

Il libraio, per averlo tutto a sé, gli aveva raddoppiato l'assegno.

Ma non era neppur quello un bel mestiere, quel lavorar sì, ma contro genio, o piuttosto a genio altrui. E il pover'uomo sospirava sempre a quel tale impiego che doveva trarlo dall'incerto. Bunsen lavorava per lui a Roma, e Giordani a Firenze. Nell'*Antologia* erano usciti i primi dialoghi suoi a cura di Giordani, che già lo aveva trombettato « ingegno immenso e stupendo ». Giordani, che mirava al riscatto d'Italia per via dell'educazione e coordinava a questa mira la sua *Scelta di prosatori italiani,* voleva associare l'immenso ingegno ai suoi disegni, e si adoperava a trovargli una posizione stabile in Toscana. Ma da Roma venivagli avviso di non accettare nessuna proposizione che gli venisse di Toscana. Gli è che Bunsen lavorava per lui, con sottile avvedutezza di diplomatico. Rappresentava al cardinale della Somaglia, che era l'Antonelli di quel tempo, come non convenisse lasciar quel giovine nelle mani di Giordani, aperto nemico della Santa Sede. E gli mandava il fascicolo dell'*Antologia,* dove il Giordani parlava con tanta ammirazione di Giacomo Leopardi. E il cardinale suggeriva che, se il giovane voleva fare qualche opera, e soprattutto « se l'opera avesse una stretta relazione con la religione », Sua Santità potrebbe fornirgliene i mezzi. Fallitagli la cancelleria del Censo in Urbino, Leopardi desiderava molto il posto di segretario generale nell'Accademia di Belle Arti in Bologna, come quello che esigeva ben piccola fatica e piccolo tempo, e gli dava agio di mettersi a lavori di suo gusto.

Volgeva fra l'altro in mente una *Antologia platoniana,* e come Platone cominciava a venire in moda, a guisa di opposizione al materialismo francese, questo disegno comunicato da Bunsen non doveva dispiacere al cardinale.

Ho letto, scrive a Bunsen il giovane, il *Platone* di Cousin, e per quello che si poteva aspettare da un francese, mi pare un lavoro assai diligente. Lo trovo poi ottimo quanto alla parte filosofica, ed

anche quanto alla eleganza e purità dello stile. Non dissimulo che alcune sue interpretazioni non mi paiono giuste, ma ciò non toglie al merito dell'opera in generale.

Aggiungi che il traduttore di Epitteto e d'Isocrate, che ora vagheggiava Platone, era stato già chiarito come il vero scrittore del *Martirio de' Santi Padri*. Il secreto era stato confidato al solo Stella, e poi Leopardi lo disse al solo Carlo, al solo Giordani, al solo Papadopoli; e fra tanti soli divenne il secreto di tutti. Or tutto questo, fatto valere da Bunsen, dava di lui buona opinione all'Eminentissimo, e fu un momento che Bunsen tenne la cosa come fatta, e ne ringraziò il cardinale, anche in nome del Niebuhr. Ma l'Accademia, malgrado una pressantissima del cardinale, non voleva far torto a un tale Tognetti, e la gioia di Bunsen fu breve.

Il cardinale, scrive al Niebuhr, ci ha menati pel naso; e, con tutte le promesse anche in iscritto, non si è fatto nulla per Leopardi.

Le pratiche, sospese, riprese non camminavano. E intanto il cardinale offriva una cattedra, alla Sapienza, di eloquenza greca e latina, con dugento scudi. E il povero Leopardi a opporre l'insalubrità di quel soggiorno di Roma nella state, e la grandissima debolezza del suo petto, e la sua poca attitudine a trattare con una scolaresca, sempre insolente, « attesa la timidità del suo carattere ». Pur messo alle strette, finisce con cedere; ma come fare il viaggio senza quattrini? E Bunsen gli offre i mezzi. E allora si trova costretto a confessare a Bunsen quello che non aveva scritto ancora alla sua famiglia: la malattia che lo travagliava degl'intestini. La conclusione fu che non ebbe né il professorato, né il secretariato.

E non è maraviglia che in questa stretta desideri dal padre la rendita del beneficio destinato a Pietruccio, venuto già in età. — Volontieri, rispondeva il padre, ma vestirai l'abito ecclesiastico? Dirai la messa? Adempirai tutti gli obblighi? — La pillola è amarissima; Leopardi cerca qualche scappatoia. — Non si potrebbe ottenere una dispensa dal dir messa? Non basta l'abito nero? — Volevano per forza farne un abate. Anche il cardinale

gli concedeva il professorato, a patto che vestisse l'abito ecclesiastico. Leopardi questa volta non fa rifiuti così netti, come fece in Roma. Assottiglia l'ingegno; vorrebbe salvare capra e cavoli, la dignità e il bisogno di vivere. Allora era più giovane, sgusciato appena di Recanati, meno pratico della vita. Ora, prova di qua, prova di là, è un po' accasciato sotto la pressura di bisogni più morali che fisici, e non ha modo di soddisfarli, e vorrebbe... «*Ingeniosa paupertas*». Gladstone se ne scandalizza, e ne arguisce difetto di forza morale, e declama contro lui e contro gl'italiani. Ma queste cose si spiegano, non si biasimano. Leopardi non era una *icse*, un ente di ragione, un principio puro. C'era anche l'uomo, nel tal tempo e nel tal luogo. Non ostentava l'eroe, l'uomo forte; semplice, modesto, fin timido. Aveva le sue opinioni, e le faceva valere nella stampa, o con gli intimi della stessa fede; con gli altri usava il solito linguaggio convenzionale. E se nella vita adopera sottili trovati per provvedere ai suoi bisogni senza mancare alla sua fede, chi potrebbe fargliene colpa?

Il padre insiste; lo vorrebbe prete. Il figlio risponde con semplicità pari alla fermezza:

Quanto al mutare stato, sebbene io non lasci di apprezzare infinitamente gli amorosi consigli ch'ella mi porge, e le ragioni che ne adduce, debbo confessarle con libertà e sincerità filiale che io vi provo presentemente tal repugnanza, che quasi mi assicura di non esservi chiamato, ed anche di dovere riuscire poco atto all'adempimento de' miei nuovi doveri in caso che io li volessi abbracciare... Circa il benefizio, ella può ben credere che vedendone investito un mio fratello, io ne proverò quella stessissima soddisfazione che avrei se lo vedessi nelle mie mani.

E più tardi, dopo nuova offerta, risponde:

Ringraziandola sinceramente e vivamente della bontà con cui ella mi ha destinato i benefizi e desidera ch'io li ritenga, le confermo la mia intenzione di rinunziarli per non portare i pesi annessi ed indispensabili.

Linguaggio semplice di uomo onesto e saldo.

Tra queste angosce lavorava Leopardi in quel crudo inverno di Bologna.

XXII

1826-27

EPISTOLA «AL CONTE CARLO PEPOLI»

Leopardi passò tutta la state a Bologna e a' 3 novembre del 1826 tornò a Recanati, dove l'inverno gli pareva meno rigido. Aveva già compiuto il *Petrarca,* e a Recanati metteva mano all'*Antologia* o *Crestomazia* per commissione dello Stella. Era già uscito in luce il suo *Martirio de' Santi Padri*; e nel *Nuovo Ricoglitore* erano apparsi alcuni suoi scrittarelli, fra l'altro gl'*Idillii.*

Tutti sanno che Leopardi nel *Martirio* simulò con tale maestria la lingua del trecento, da trarre in errore parecchi letterati e fino l'abate Cesari. In verità, leggendo quella narrazione, a me pare che i modi rozzi e disusati vi sieno profusi in modo che scoprono l'artificio, e che quella rozzezza antica sia in manifesto contrasto con la tessitura del discorso, proprio di tempi più adulti. Nondimeno, se il suo scopo era di mostrare a' puristi la sua profonda conoscenza di quella lingua, quello scopo fu perfettamente ottenuto. I pedanti dovettero smettere la loro superbia, e inchinare il capo dinanzi a quell'uomo, chiaritosi superiore anche nel campo che credevano tutto loro.

Il *Petrarca* e la *Crestomazia,* lavori di commissione, costarono all'autore molta fatica e molta noia, con poca sua soddisfazione, e guadagno non piccolo dell'editore. Non si creda però che egli non ci mettesse tutto il suo, coscienzioso come era e

stretto al suo dovere. Anche oggi da quei lavori sudati cavano guadagno parecchi librai, lavori pagati all'autore alcuni pochi scudi al mese.

Il *Petrarca* uscì in otto volumetti, parte di una *Biblioteca amena e istruttiva per le donne gentili*. È una interpretazione, più che un comento, con lo scopo di rendere accessibile il poeta agli stranieri e alle donne. Come tale, è un lavoro perfettamente riuscito; vi si ammira la sobrietà e la precisione di una mente superiore. E ch'egli sapeva quel che voleva, si vede dalla prefazione, amabile e arguta, quasi il poeta parlasse innanzi alle gentili donne. Ma i lettori non la intendevano a quel modo, e vagheggiando in astratto non so che profondo, giudicavano quello un lavoretto superficiale. Ai quali risponde con garbo sprezzante l'interprete con una sua « scusa » in fine del secondo volume e una nuova prefazione nella ristampa. Il lavoro non fu inutile, e più ci allontaniamo da quei commenti pesanti e polverosi dei tempi scorsi, più si apprezza quella modestia d'intenti e di mezzi.

E non fu inutile quella sua Antologia prosaica e poetica, a cui diè principio in Recanati, e che intitolò *Crestomazia*. La scelta de' luoghi e l'ordine dei tempi fa di quel lavoro come uno specchio della nostra letteratura, e una lettura non meno piacevole che istruttiva. Soprattutto è notevole la scelta dei luoghi nelle opere di Galilei, e il suo studio non solo del ben dire, ma anche del ben pensare; ciò che lo distingue da quei puristi che credevano non potersi imparare la lingua altrimenti che « spensando », come diceva Alfieri.

Fra i suoi scrittarelli, pubblicati nel *Nuovo Ricoglitore*, giornale dello Stella, oltre gl'*Idillii*, è un *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*, scritto, dicesi, nel 1823, e la *Guerra dei topi e delle rane*, o la sua *Batracomiomachia* rifatta. E ci è pure alcune coserelle in prosa, come un frammento di un suo volgarizzamento della *Ciropedia*, un volgarizzamento di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone con un suo discorso, e un suo saporitissimo articoletto critico, dove annunzia le *Nuove canzoni* con una ironia, un brio pieno di sale, a scherno della stupida plebe letterata.

Leopardi stimava la lingua del trecento attissima a tradurre dal greco con semplicità ed efficacia. E lo mostra nel volgarizzamento di Senofonte, notevole per proprietà di vocaboli e di locuzioni. Il discorso che precede l'altro volgarizzamento è diretto a confutare il Giordani, che stimava inutili le traduzioni dal greco e dal latino. Leopardi si scuopre di molto superiore allo splendido letterato di Piacenza per giustezza e vigore di argomentazione, e per chiarezza e sobrietà di esposizione.

Il suo articoletto critico è forse il brano meglio riuscito delle sue prose, scritto in un momento di vena e di brio, che dà al suo stile una franchezza e una movenza tutta moderna. Ci si vede anche l'ambiente favorevole di Bologna, dove il poeta non si sentiva più solitario, aveva di che soddisfare a' suoi scarsi bisogni, era circondato di amici e di benevoli, e non era costretto a dissimulare la sua superiorità. Molto bene dové fare al suo spirito la conversazione della Malvezzi, presso alla quale passava le intere serate, attivata da un sentimento, ch'era più che amicizia, e non era amore, ma che gliene creava l'illusione. Certo, non furono piccoli i suoi conforti morali presso una donna, di una grazia e di uno spirito che suppliva alla gioventù, e gli « creava un'illusione maravigliosa ». Ed anche alcun conforto doveva trarre dalle riunioni letterarie, dove si sentiva stimato, e dove recitò un giorno tra molti applausi una *Epistola a Carlo Pepoli*. Se crudele gli fu l'inverno, alla nuova stagione ripigliava le forze e le illusioni, contento soprattutto di vedersi messo in istampa; e questa volta l'edizione dovea comprendere le *Opere* « tutte quante, con ritratto, cenni biografici, in somma con tutte le cerimonie ». Ma le prose furono lasciate stare, e uscirono i *Versi del conte Giacomo Leopardi*. Ci trovi gl'idillii, le elegie, i sonetti, la *Batracomiomachia* rifatta, la *Satira sopra le donne* e l'*Epistola al Pepoli*, sola poesia composta in quell'anno (1826).

L'*Epistola* è tutta in versi sciolti, con periodo a onda, con andatura franca e scorrevole, con abbondanza di epiteti, con familiarità di tono. Queste qualità spiccano più dirimpetto allo stile chiuso e concentrato e solenne delle *Nuove canzoni*. La differenza procede dal genere, essendo chiaro che il poeta ha

avuto innanzi il tipo oraziano, una elegante famigliarità, come in una conversazione tra gente a modo. Nel suo manoscritto si vedono a margine molte annotazioni, che esprimono diverse maniere di dire ciò che ha detto. Accanto al verso:

L'ozio che ti lasciar gli avi remoti,

vedi un verso dello stesso senso, ma in altra forma:

L'ozio che a te gli antichi avi lasciaro.

Verso posposto all'altro, non solo per quel brutto « lasciaro » messo in fine, ma anche per quell'armonia troppo solenne e sonora; dove il verso preferito ha andatura naturale, quasi simile alla prosa.

E non è solo la differenza del genere, che ci spiega una forma così aliena alla sua maniera, ma ancora il suo stato morale. Qui non è più quel puzzo di chiuso e di solo, quello umor nero e denso che senti nelle canzoni. Anzi ci si vede un ambiente grato, e un umor discorrevole, una espansione che solleva lo spirito e rende ilare il volto, anche a dir cose triste. In effetti, tristissimo è l'argomento di questa epistola. Si vuol provare che, non avendo la vita nessun altro fine se non la felicità, e non potendo questo fine esser raggiunto, tutto quell'operare che si chiama vita non è che ozio. È un concetto fondamentale della sua filosofia, espresso già poeticamente in diversi modi. Ma questo concetto, che nelle altre poesie è un sentimento connesso e intimo con la sua persona, qui piglia forma di una tesi, svolta accademicamente. Non trovi né la novità di un pensiero importante apparso per la prima volta innanzi allo spirito, né il dolore di una così terribile convinzione, congiunto con un soffrire presente e reale. Quel dolore è già scontato, e quella novità è già passata. Rimane una tesi splendida, svolta con facondia, e che ha tutta l'aria di un paradosso, dove il motivo estetico è meno il dolore di una così crudele verità, che il piacere di dimostrarla con tanto gusto: il poeta ci s'intrattiene e ci ricama sopra. Ma se la felicità non è possi-

bile, rimane come unico campo l'illusione, concessa a chi ha intatta la virtù dell'immaginazione e la gioventù del core. Qui il parlare è più ammirato, e si sente quel sentimento personale che dettò la lettera a Jacopssen. La fine della poesia ci rivela colui, che già era tutto dietro alla composizione dei suoi dialoghi, fondati sullo stesso concetto dell'epistola; anzi è un annunzio e quasi una prefazione delle sue *Operette morali*:

> Altri studi men dolci, in ch'io riponga
> L'ingrato avanzo della ferrea vita,
> Eleggerò. L'acerbo vero, i ciechi
> Destini investigar delle mortali
> E delle eterne cose; a che prodotta,
> A che d'affanni e di miserie carca
> L'umana stirpe; a quale ultimo intento
> Lei spinga il fato e la natura; a cui
> Tanto nostro dolor diletti o giovi:
> Con quali ordini e leggi a che si volva
> Questo arcano universo; il qual di lode
> Colmano i saggi io d'ammirar son pago.
> In questo specular gli ozi traendo
> Verrò . . . . .

Quel « verrò » era già venuto, perché da un bel pezzo il poeta era tutto in questo speculare, ch'egli chiama pure ozio, o, come diceva a Giordani, vana curiosità. L'epistola è il programma di tutte le sue speculazioni in prosa sull'acerbo « Vero ».

Alle quali ci pare oramai tempo di accostarci anche noi, pigliando per ora commiato dal poeta.

XXIII

LA PERSONALITÀ DI LEOPARDI

Siamo a un punto del nostro racconto, che possiamo oramai volgere lo sguardo indietro su tutta la via percorsa.

Leopardi non è giunto che assai tardi a conquistare la sua personalità. Ricevea vivissime le impressioni che gli venivano dalla casa paterna e dall'ambiente paesano, e dai suoi libri e da' suoi malanni e dagli amici. Queste diverse influenze sono visibili nel suo pensiero. E come è naturale, dapprima ricevea più che non dava. Pure, anche nell'età più giovane si vede una libertà di giudizio, un acume di riflessione ed una indipendenza di carattere, che ti fanno intravvedere una individualità distinta e precoce.

Prima fu tutto suo padre, vale a dire un miscuglio di secolo decimottavo e di secolo decimonono reazionario. Aveva nel cervello molta parte della biblioteca, ma tutte quelle sue conoscenze erano erudizione, non erano ancora pensiero. Fin d'allora aveva uso, come fanno gl'ingegni eletti, di osservare e notare tutto quello che gli faceva impressione, sia in sé stesso, sia nelle cose di fuori: osservazioni e note, che poi raccolte furono pubblicate sotto il nome di *Pensieri*. Nei suoi manoscritti, depositati nella Biblioteca Nazionale di Firenze, trovi questo pensiero:

Tutto è o può essere contento di sé stesso, eccetto l'uomo, il che mostra che la sua esistenza non si limita a questo mondo, come quella delle altre cose.

Quando scrisse questa osservazione credeva ancora alla immortalità dell'anima. E in quei manoscritti troviamo notate alcune canzonette popolari di Recanati, tra le quali questi due bei versi:

> Io benedico chi t'ha fatto l'occhi,
> Che te l'ha fatti tanto 'nnamorati. . . . .

E insieme trovi alcuni fattarelli, che gli avevano fatto impressione, come di quel villano recanatese, che, venduto a un macellaio il suo bue, e vedutolo stramazzare, si pose a piangere dirottamente.

Quest'abitudine a mettere in iscritto le sue osservazioni mostra già un cervello attivo, che reagisce sulle sue impressioni. E anche nei suoi *Progetti d'inni* e nel suo *Saggio sugli errori popolari degli antichi* si veggono i segni di questa reazione, rivelatrice di animo non servile.

La conoscenza del Giordani dovè molto conferire ad aprirgli la mente. Anzi Monaldo, suo padre, credé addirittura che fosse stato colui il demone tentatore. — E non pensava, nota il figlio, che se mi voleva altro da quello che sono, doveva farmi in altro modo. —

Il giovane, a diciotto anni, fu quello ch'era in gran parte la nuova generazione, un patriota e un libero pensatore. E venne a questo più per imitazione e per moda che per crisi intellettuale e morale. Niuna orma rimane di questo passaggio: tanto parve a lui medesimo cosa naturale. E in verità, se noi riandiamo i primi anni nostri, ci vediamo lo stesso fenomeno. Ci trovammo patrioti e liberi pensatori senz'accorgercene. Di quest'età un'orma brillante sono le due canzoni patriottiche.

Animo concentrato e meditativo, aguzzato dalla solitudine e dal dolore, inetto all'azione, ammalato di noia, venne presto per lui il momento critico dell'esistenza. E già negl'*Idillii* si vede tutta una serie di sentimenti e d'impressioni, fissata e compendiata sotto forma di sentenze nella canzone al Mai. In quel tempo cominciavano i suoi studi filosofici; aveva studiato

le parole: allora studiava le cose. I libri acquistano un nuovo significato; ei fa osservazioni sue, nota le sue impressioni, vedi libertà ed originalità di giudizio. Ecco una nota sopra Anacreonte:

Io, per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in me le odi di Anacreonte, non so trovare similitudine ed esempio più adatto di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate, odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria; ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità e distinguere perché vi sentite così refrigerato, già quello spiro è passato: conforme appunto avviene in Anacreonte; che è quella sensazione indefinibile e quasi istantanea; e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più; tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e secche; quell'arietta, per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi.

Ed ecco un'altra nota sopra Monti:

Nel Monti è pregiabilissima e si può dire originale e sua propria la volubilità, armonia, mollezza, cedevolezza, eleganza, dignità graziosa o dignitosa grazia del verso . . . . . Ma tutto quello che spetta all'anima, al fuoco, all'affetto, all'impeto vero e profondo, sia sublime, sia massimamente tenero, gli manca affatto. Egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo.

Curiosità ed esattezza di osservazione, rettitudine d'impressioni, giustezza di giudizio, sono qualità virili di un ingegno penetrativo, che qui si manifestano chiaramente.

Conoscenze filosofiche ne aveva, di quelle sparse, più simili a notizie che a dottrina. Conosceva soprattutto la filosofia greca, affezionatissimo a Platone, come sono per lo più i giovani. Aveva simpatia non piccola per la filosofia stoica, come quella che mirava più a regola di vita che a disquisizioni metafisiche. Car-

tesio, Leibnizio, Malebranche, Pascal non gli erano ignoti, quantunque non risulti che ci abbia fatti sopra studi peculiari. Quando, sopraccarico di studi classici, si gittò ai moderni, cominciò con la lingua italiana, e per consiglio di Giordani fece studio paziente de' trecentisti, e voltatosi poi alla filosofia o, come egli dice, alle cose, non poté sottrarsi all'influenza di Voltaire, di Locke, di Condillac. La lettera che scrisse a Jacopssen nel suo ritorno da Roma è in linguaggio prettamente di sensista; fino la virtù è chiamata sensibilità: « *je ne fais aucune différence de la sensibilité à ce qu'on appelle vertu* ».

Questa lettera, scritta con chiarezza e fermezza di linguaggio filosofico, suppone non solo una lunga elaborazione di questa materia, ma ch'essa sia già nella mente dello scrittore architettata a modo di sistema. E il sistema non rimane nella mente, anzi penetra in tutte le forme della sua esistenza, attinge tutto l'uomo. Questo fa la sua differenza da Schopenhauer, suo coetaneo, il quale nel 1819, quando Leopardi scriveva gl'*Idillii,* pubblicava la sua opera principale sulla Volontà. S'incontrano nello speculare; ma nel tedesco la speculazione ha nessunissima influenza sulla vita, dove in Leopardi è tutta la vita in tutte le sue forme. Quel complesso di idee e di sentimento, che a poco a poco s'era andato raccogliendo nel suo spirito in forma di sistema e che fu la sua filosofia, diviene lo spirito de' suoi versi e delle sue prose; uno spirito originale, fuori dell'ambiente comune, espressione di una personalità spiccata ed indipendente. Così Leopardi acquistò un carattere ed una fisonomia.

E a quel tempo mirava pure a farsi una forma propria nel verso e nella prosa, secondo certi tipi che gli giravano per la mente. La grande difficoltà era soprattutto per la prosa. Scriveva prima un italiano mezzo francese, poi cadde nell'affettazione del purismo; vagheggiava un tipo di prosa semplice ed efficace, e non lo contentava Giordani; assai meno padre Cesari. Già fin da parecchi anni scriveva pensieri, note, riflessioni, prosette satiriche, abbozzi e progetti; il tutto tirato giù alla buona, in forma provvisoria, che pur ti colpisce per la chiarezza e la concisione. Fece pure volgarizzamenti dal greco, nei quali è visibile

quella sua rara perizia e padronanza della lingua. Con questi apparecchi ed esercizii pose mano a' dialoghi, intermessi a quando a quando da subitanee ispirazioni poetiche. Non c'era più il petrarchista e non c'era più il purista. C'era Leopardi.

Venivano fuori nuove canzoni e nuove prose. Era il tempo che la sua salute era tollerabile, e s'era assuefatto alla vita ordinaria, e il cuore stava cheto, e l'immaginazione e l'intelletto lavoravano. Studiava il vero, per mera curiosità, come scrive a Giordani. E in quella esplorazione acquistò un abito di sottigliezza ed un cotal risetto falso, che sono come il demone delle sue prose. Felice quando gli venivano momenti d'ispirazione, e il sangue gli ribolliva, e scriveva le *Nuove canzoni*!, dove pure filtrava quello spirito e prendeva forma di umor nero e denso.

XXIV

FILOSOFIA DI LEOPARDI

Nella canzone al Mai è già bella e formolata tutta questa filosofia. Leopardi aveva allora ventidue anni. E ci batte e ci ribatte tanto, in prosa e in verso, che oramai non è difficile darne un concetto giusto.

In quella canzone è affermata in forma di sentenza la nullità delle cose, e solo cose vere il dolore e la morte. Rimanevano le illusioni, il caro immaginare; e la scienza ha distrutto anche questo.

A noi presso la culla
Immoto siede, e su la tomba, il nulla.

Conosciuto il mondo
Non cresce, anzi si scema.....

Ecco tutto è simile e discoprendo,
Solo il nulla s'accresce. A noi ti vieta
Il vero appena è giunto,
O caro immaginar.....

Or che resta? or poi che il verde
È spogliato alle corse? Il certo e solo
Veder che tutto è vano altro che il duolo.

Morte domanda
Chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda.

Tutto questo potrebbe apparire una rettorica di occasione, suggerita dalla scoperta del Mai. Ma questa rettorica sarebbe in aperta contraddizione con l'argomento, perché cancella tutte le speranze di risurrezione italica, che quella scoperta potea far sorgere nel core del patriota. No, non è rettorica, è l'eco dolorosa d'impressioni e di sentimenti, che già prendevano nella mente del poeta forma di dottrina.

Continuando negli studi filosofici, non cercò il vero con imparziale curiosità, come scrive a Giordani, ma cercò sostegni di erudizione e di ragionamenti alla sua dottrina, divenuta la sua idea fissa. E perciò la sua filosofia non ha un colore di questo o di quel sistema filosofico, ma un color suo proprio e personale. Trovi nelle diverse sue parti reminiscenze stoiche, platoniche, sensiste, una erudizione varia, soprattutto classica. Ma il tutto è pensiero originale, e per la inesorabilità delle conclusioni e per la sua compenetrazione in tutte le forze della vita.

L'infelicità sua propria, in età così giovane, lo condusse di buon'ora alla meditazione sul male e sul dolore: problema agitato molto e poco ancora risolto, non sapendosi spiegare l'esistenza del male nella vita.

Questo, che potrebbe parere un problema secondario, è per lui tutta la filosofia, come quello che implica in sé lo scopo e il significato della vita. Le religioni e le filosofie non hanno altra origine e non altra base che darci una spiegazione del mondo, e determinare secondo quella la nostra condotta morale. Cercare questa spiegazione non fu per Leopardi mera curiosità, anzi lo vediamo alienissimo da speculazioni astratte e metafisiche. Non è che lui non abbia pure la sua metafisica; ma è un semplice presupposto della sua filosofia, la quale è indirizzata principalmente alla vita pratica. Perciò egli è più un moralista che un metafisico.

Del resto la sua metafisica è compendiata in una sola frase: « Arcano è tutto ». Cosa è il mondo e a che nato e come: mistero. Rigetta tutte le spiegazioni religiose e filosofiche. Il « *nihil scire* » è il suo sapere. Ciò che dà al suo filosofare un carattere scettico, leggermente ironico.

Non è per nulla disposto ad ammettere cause soprannaturali, o ipotesi fantastiche. Ingegno positivo e chiarissimo, s'accosta più ai sensisti.

E in fondo in fondo le sue opinioni sul mondo sono quelle che si trovano messe in bocca di Stratone da Lampsaco, e che si possono ridurre a quel sistema, la cui base è « materia e forza », o in una sola parola « Natura » personificata e poetizzata. Al di sopra non c'è altro che il « Fato », forza misteriosa e cieca. Natura e Fato sono due persone poetiche, sotto le quali si nasconde una concezione del mondo essenzialmente materialista. A qual fine operi Natura, anche questo è mistero.

O la vita non ha scopo, o non può avere altro scopo che la felicità. Ma l'esperienza insegna subito che la felicità non può esser raggiunta. Questo, che è il luogo comune di poeti e di filosofi, antichi e moderni, ha in Leopardi l'originalità di un sentimento personale. La sua costituzione fisica, la solitudine, la concentrazione, dovettero di buon'ora avvezzarlo a vedere scuro, e sentire nella propria l'infelicità della vita. Nella prima innocenza delle cose si può credere che l'essere felice o infelice sia premio del bene e pena del male. Ma l'esperienza toglie via anche questa illusione, e al giovine pare di aver fatta una scoperta quando fa gridare a Bruto irritato:

> ... dunque degli empi
> Siedi, Giove, a tutela?

Appunto queste contraddizioni fra la teoria e la pratica, questa felicità posta a scopo della vita, e nondimeno irraggiungibile anche a' buoni, e spesso l'empietà fortunata e la virtù infelice, costituiscono il problema dell'esistenza del male, che tutte le religioni risolvono col porre una seconda vita, dove l'equilibrio sia restituito e fatta la giustizia.

Il mistero delle cose e l'infelicità della vita sono temi comuni a tutte le religioni, specialmente al Cristianesimo. Dio è l'inarrivabile, l'inesplicabile, il mistero che nessun occhio può indagare senza empietà. E l'infelicità umana è uno dei misteri

di Dio, che bisogna accettare con rassegnazione, perché al prosuntuoso che vuol ficcarci l'occhio dentro, Dio dice: — Chi è costui che oscura il consiglio con ragionamenti senza scienza? — Il libro di Giobbe, i Salmi, i Proverbii, i Treni esprimono con grande energia questo doppio sentimento, la cui Musa eloquente e pensosa ispirava Agostino e Pascal.

Fin qui Leopardi s'incontra con la Bibbia, quantunque sia in lui assai poco di biblico e molto di pagano e di classico, e quando va in cerca di compagni, cita più volentieri Omero e Pindaro, che Davide e Giobbe. Ma dove la Bibbia e tutte le teologie risolvono le contraddizioni nella seconda vita, sì che la tragedia si volti in una divina commedia, Leopardi, che vuol stare in su l'esperienza, a una seconda vita non crede, rimane in tutte le ansietà e i dolori della tragedia umana.

Posto che lo scopo della vita sia la felicità, come anche i sensisti ammettevano, e a lui non doveva essere ignoto Elvezio, e posto che nel fatto la felicità non può essere raggiunta a confessione di tutti, viene che la vita non ha scopo. E poi che la vita è moto o azione, « *vivre est sentir, aimer, espérer* », viene che tutte le nostre azioni non hanno scopo, e sono non altro che ozio, com'egli dice a Pepoli, sono vanità e nulla.

Questo sentimento della vanità universale è pure biblico, è il detto di Salomone, è il « *pulvis et umbra* ». Ma dove nella Bibbia e ne' Padri l'eterno sparire ha dirimpetto a sé un eterno apparire in Dio, solo realtà e verità, in Leopardi la conclusione di questa infinita vanità delle cose, e sola verità e sola realtà, è la morte. Il fine naturale dell'essere è il morire. La natura partorisce e nutre per distruggere. Adunque la sola cosa vera, il solo scopo dell'essere è la morte. Tutto l'altro è falsa apparenza o illusione, è vanità. Il sentimento di questa vanità è la noia, e perciò nella vita non ci è altro di reale che la noia e il dolore: « Amaro e noia la vita ». La verità della vita è il « patire »; è l'infelicità.

> Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
> De' celesti si posa.

Infelicità e mistero, ecco l'ultima parola di tutto il discorso.

Maggiore è la civiltà, e più chiare appariscono queste conclusioni. Più l'intelletto è adulto, e meno possono le illusioni e le immaginazioni. Il mondo nella sua giovinezza e l'uomo nella prima età, prendono per cosa reale e salda tutto quello che la ragione chiarisce poi ombra vana: perciò sono meno infelici. Adunque la civiltà, la ragione, la scienza, il progresso non sono medicina, anzi sono veleno, e aumentano, non scemano, la nostra infelicità.

Questa maledizione alla scienza è anche cosa biblica. Tutte le religioni hanno in sospetto la scienza, come distruttiva della fede. E la scienza a volta sua, quando ha coscienza del suo potere, ne ha anche la superbia. Tutto l'orgoglio del razionalismo è in quel motto di Pascal: — L'uomo è « una canna pensante », così fragile per la sua natura, così forte per la sua ragione —. Leopardi rigetta fede e scienza, nega teologia e filosofia, rimane nel nulla, l'infinita vanità del tutto. Perciò la sua teoria è morte di ogni teologia, di ogni poesia e di ogni filosofia: il nulla universale.

Pure, chi guarda in fondo, vede Leopardi più vicino alla fede che alla scienza, invidiando quasi quelli che credono a Dio e alla immortalità dell'anima, come sono le nazioni e gli uomini giovani, e riandando con l'occhio lacrimoso di desiderio quella sua prima età, quando sapeva meno e credeva più. Il poeta desta una simpatia, la quale si tira appresso anche il filosofo.

XXV

LA MORALE DI LEOPARDI

Conseguenza naturale di una teoria, la cui base è il mistero nelle origini e nella finalità del mondo e dell'uomo, e la vita una illusione e sola realtà la morte o il nulla, non può essere altro che il suicidio. E questa è la conclusione nel *Bruto* e nella *Saffo*.

Teorie simili non hanno morale, nulla hanno a dire per la vita pratica. La conseguenza animalesca è l'« *edamus et bibamus* », godere la vita, perché « *post mortem nulla voluptas* ». Ma questo godere la vita, o, come si dice, il piacere, non è felicità, è anch'esso illusione: e allora che resta? Il morire.

Però a questa conseguenza, che viene diritta da quelle premesse, ripugnano i più eletti spiriti. Sappiamo a quale finezza dové aver ricorso Kant per conciliare la vita pratica con le sue deduzioni speculative.

Anche qui Leopardi s'incontra con Schopenhauer. Il suicidio soddisfa in lui il poeta, e anche l'uomo nel momento buio della vita. Una catastrofe come quella di Bruto sorride alla sua immaginazione quando il poveromo si trova proprio alle strette e non può durare la vita. Ma il filosofo sfugge alla catena del raziocinio, e sa conciliare la vita pratica e morale con quel nulla universale. Perché intendere è altro che volere, e l'uomo fa quello che vuole, e non quello che intende.

La maravigliosa unità dantesca del « *posse, nosse, velle* » è rotta così in Leopardi, come in Schopenhauer. La vita non appartiene all'intelletto, ma alla volontà; e l'uomo vive e vuol vi-

vere, ancorachè l'intelletto gli scopra la vanità della vita. Finchè l'immaginazione e il sentimento sono vivi, nascono nel pensiero care illusioni che ti allettano alla vita, come nei popoli e negli uomini giovani. E anche quando le care illusioni sono dileguate al soffio malefico della scienza o del vero, la vita rimane intatta, quando ci sia la forza d'immaginare, di sentire e di amare: che è appunto il vivere. Dice l'intelletto: — L'amore è illusione, sola verità è la morte —. E io amo, e vivo, e voglio vivere. Il cuore rifà la vita che l'intelletto distrugge. Perciò amore e morte sono forze fraterne; l'una finisce nell'altra. La vita vuol morire. E la morte vuol vivere. Dalla vita si genera la morte e dalla morte rinasce la vita.

Poiché il cuore aiutato dall'immaginazione si ribella all'intelletto, e corre appresso alla vita, pur conoscendola cosa vana, è possibile una morale o una vita pratica.

La cui base è questa, che l'uomo, e come individuo e come essere collettivo, dee fare ogni opera a ristaurare le illusioni che ci rendono cara la vita, e trattarle come cosa salda, ancorché innanzi all'intelletto sieno chiarite ombre. A ciò si richiede una educazione ginnastica del corpo e dello spirito, che serbi integre le forze dell'immaginazione e della sensibilità, vale a dire le forze della vita.

Nella infelicità universale il primo sentimento umano è la compassione reciproca, essendo tutti vittima della matrigna natura, o piuttosto del Fato; perché è da natura che abbiamo le dolci illusioni, che c'incoraggiano a vivere. Onde nasce il concetto della fratellanza universale o della solidarietà umana, l'unione di tutti contro il Fato, nemico di tutti.

Queste sono le aspirazioni morali di Giacomo Leopardi, tirate co' denti, non dedotte bene, anzi in contraddizione con le premesse. Si vede in questo processo quella scissura della volontà e dell'intelletto, che è pur la base del suo edificio poetico. La sua utopia morale è una confederazione umana di mutua assicurazione contro l'azione malefica dell'intelletto o della scienza. Al che si riesce con rinvigorire le forze vitali, renderle atte alla resistenza opponendo il sentimento all'intelletto. La vita ha

quel valore che le dà l'immaginazione e il sentimento, e più queste forze sono educate e sviluppate, più cresce quel valore, ancorché sappiamo che sia tutto un'illusione.

Queste conclusioni morali sono la scappatoia, per la quale Leopardi sfugge alle strette mortali del suo intelletto. Lo chiamavano un misantropo, un nemico del genere umano. Ed egli può con questa scappatoia rientrare in grembo dell'umanità ed esservi tollerato.

Se non fosse una scappatoia, certo inconsapevole, ma fosse una persuasione efficace, Leopardi metterebbe il suo ingegno a' servigi di questa causa, e sarebbe un potente apostolo di fratellanza e di solidarietà umana. Ma queste idee egli le fa valere nelle lettere agli amici, ai quali bisogna pur parlare un linguaggio umano, soprattutto nella lettera a Jacopssen, e le usa qua e là come attenuanti della sua dottrina fatalistica. In fondo il suo pensiero è questo, che così è il mondo, e così è l'uomo, e non c'è rimedio. Ammette in astratto gli effetti salutari di una buona educazione fisica e morale e di una confederazione umana, ma non ci ha fede, non crede possa avvenire, e non ci mette di suo che la tesi, una semplice enunciazione così di passaggio.

Nondimeno, anche ammessa nella sua crudità irrimediabile quella sua vanità del tutto, una certa condotta morale nella vita pratica è possibile. Qui gli soccorrono i greci, massime gli stoici, la cui morale intendeva appunto a sostenere l'uomo in mezzo ai mali e alle vicende di un mondo corrotto che si disfaceva lentamente.

Quando Leopardi si trova in momenti bui, proclama l'irrimediabile e il fatale con la disperazione di Bruto. Ma quando si accheta e si assuefà alla vita, trova la medicina nella morale stoica: «*sustine et abstine*». Il suo specchio sono i moralisti greci appartenenti a quella gradazione, e li volgarizza, e di là estrae pensieri e osservazioni.

S'è visto ch'egli pregò e strapregò lo Stella a pubblicargli que' suoi volgarizzamenti, venuti poi in luce dopo la sua morte. Gittando un'occhiata sulle osservazioni ch'egli vi aggiunge, si può vedere quali erano le sue idee morali in quel periodo relativamente tranquillo della sua vita.

Quelle idee morali sono appunto la filosofia, o, come egli dice, la pratica filosofica di quel genere di vita che allora menava, quando, esaurite le prime disperazioni giovanili, s'era acconciato a vivere come tutti quanti, cioè in modo ordinario e volgare. Egli nota che gli uomini forti desiderano la felicità negata dal Fato, e contrastano ferocemente alla necessità, come i Sette a Tebe di Eschilo, e gli altri magnanimi degli antichi tempi. La morale stoica che raccomanda la tranquillità dell'animo e uno stato libero di passione, e non darsi pensiero delle cose esterne, non è fatta per quelli, ma per gli uomini deboli, facilmente rassegnabili.

Io, che dopo molti travagli dell'animo e molte angosce, ridotto quasi mal mio grado a praticare per abito il predetto insegnamento, ho riportato di così fatta pratica e tuttavia riporto una utilità incredibile, desidero e prego caldamente a tutti quelli che leggeranno queste carte, la facoltà di porlo medesimamente ad esecuzione.

Il sugo di questa morale stoica praticata da Leopardi e inculcata a tutti, è in questo, che, sendo negata all'uomo la felicità, lottare contro il Fato non vincibile, e consumarsi di desiderii vani, è stoltezza; e per contrario uno stato di pace e quasi di soggezione dell'animo e di servitù tranquilla, quantunque niente abbia di generoso, è pure conforme a ragione, conveniente alla natura mortale, e libera da una grandissima parte delle molestie, degli affanni e de' doveri, di che la vita nostra suol essere tribolata. « Non curarsi di essere beato né fuggire di essere infelice » : qui è la cima e la somma sì della filosofia d'Epitteto, e sì ancora di tutta la sapienza umana.

Si capisce ora perché gli era così caro il *Manuale* di Epitteto, e stimava il suo volgarizzamento come il suo lavoro più importante, e si dava con amore anche alla traduzione d'Isocrate. Trovava lì quella sua morale di tranquillità e di rassegnazione al Fato di cui egli medesimo era esempio. Il *Manuale* di Epitteto finisce con queste parole:

Menami o Giove, e con Giove tu o Destino, in quella qual si sia parte a che mi avete destinato; e io vi seguirò di buon cuore. Che

se io non volessi, io mi renderei un tristo e un da poco, e niente meno a ogni modo vi seguirei.

Con questa filosofia pratica di Epitteto concorda la morale cristiana, la quale ha per base la rassegnazione ai voleri divini imperscrutabili. Quello che in Epitteto è il Savio, nella morale cristiana è il Santo. Idee simili pullulano in tempi guasti e tristi, nei quali all'uomo non rimane che ritirarsi in sé stesso tranquillamente e fuggire le perturbazioni dell'animo. Nell'uso volgare seguire la filosofia o essere un filosofo si dice appunto in questo senso.

Leopardi, che nella sua giovinezza si dibatte contro il destino, finisce in questa quietudine raccomandata da Epitteto e da Isocrate, non senza qualche momento di ribellione suicida in giorni tristi.

Accanto a questa filosofia della consolazione e della rassegnazione ci ha una morale eroica e virile che predica la lotta contro il male e, come dice Leopardi, contro il Fato e la Natura. Questa lotta era possibile negli antichi tempi, quando l'intelletto non era ancora adulto, e gli uomini si governavano con l'immaginazione e col sentimento, e popolavano di felici errori il mondo. Ma la lotta oggi non ha senso, appunto perché l'intelletto divenuto adulto giudica errori ed illusioni quei nobili fini che gli antichi seguivano nella vita, come virtù, gloria, sapere. La lotta non può avere altro scopo che di ravvivare le forze dell'immaginazione e del sentimento, le quali ci allettino a quei fini, posto pure che sieno mere illusioni.

Questa morale eroica, fondata sull'affratellamento di tutti gli uomini contro il destino, quantunque rimanga astratta e sia contraddittoria ed impotente, è la parte più originale e altamente poetica del pensiero leopardiano.

XXVI

LA PROSA DI LEOPARDI

La lettera a Jacopssen, scritta nel ritorno da Roma, il 23 giugno del 1823, a venticinque anni, mostra che tutte le sue idee metafisiche e morali erano già fin da quel tempo non solo presenti allo spirito, ma coordinate ed architettate, sì da fare un solo organismo. La loro presenza è visibile nelle nuove *Canzoni,* che sono un'alterna vicenda di disperazioni e di entusiasmi su un fondo nero di malinconia. La scissura, che è l'essenza di tutto questo sistema, genera contraddizioni patetiche e momenti estetici, che muoiono senza sviluppo in quel languore della volontà, dinanzi ad un intelletto terribilmente attivo e acuto. Era quel tempo che il corpo era sano e l'animo tranquillo, e il poveromo, ponendo in pratica i precetti di Epitteto, ostentava una indifferenza che mal copriva la scissura interna.

E fu anche in quel tempo, che, datosi perdutamente alle cose filosofiche, o, come dic'egli, allo studio del vero, esprimeva tutto questo flutto di opinioni in pensieri, dialoghi, discorsi e volgarizzamenti, cercando a un tempo con coscienza d'artista quella eccellenza nella prosa che cercava nei versi.

Già fin dalla età più giovane, come s'è visto, scriveva certe prosette satiriche, e pensieri e schizzi, un embrione che fecondato dagli studi veniva ora a maturità. E concepisce il disegno di porre in iscritto tutto quel sistema d'idee, che nel suo insieme gli appariva nuovissimo, e arricchire l'Italia, non solo di un contenuto nuovo, ma di un nuovo genere di prosa.

Stimava Leopardi che la prosa italiana fosse lontana ancora dalla sua perfezione, e che in molti generi fosse o mancante in tutto, o imperfetta. E nella sua solitudine, alieno da ogni commercio umano, non gli pareva impossibile di creare con lo studio e con l'ingegno la prosa italiana.

Il suo concetto è giusto. Stimava che la prosa italiana fosse stata efficace senza semplicità, o semplice senza efficacia; ed egli mirava ad una semplicità efficace. La quale efficacia credeva di poter conseguire con quel vigore logico, di cui è visibile il difetto nella nostra prosa, vale a dire, con una forma limpida ed evidente, fondata su di una ossatura solida e intimamente connessa, come in un corpo organico. I nostri prosatori, per conseguire l'efficacia, sogliono aver ricorso a movimenti d'immaginazione e di sentimento, che scoppiettano su di una ossatura fragile e scongegnata, vale a dire a spese della logica. E questo egli doveva notare principalmente in Pietro Giordani e Vincenzo Gioberti, i due suoi migliori amici, mirabili per lo splendore, ma non per la stretta conseguenza dell'ossatura. Ora a Giacomo Leopardi la prosa pareva voce dell'intelletto; e non le si affaceva quello stile immaginoso e patetico, che si conviene a poeta. L'efficacia della prosa egli la cercava nelle qualità intellettuali, accompagnate con la purità e la limpidezza dell'esposizione.

La semplicità e l'efficacia sono le due qualità essenziali dello scrivere in prosa, che Leopardi trovava nella prosa greca e ne' nostri trecentisti, i più atti, secondo il suo avviso, a rendere quella divina prosa. Perché, se in questi scrittori il pensiero è fiacco, e l'ossatura sconnessa, la forma nella sua mera estrinsechezza ha davvero semplicità ed efficacia; il contenuto è volgare, ma l'istrumento è ottimo.

Ed egli lo ha saputo adoperare egregiamente ne' volgarizzamenti che andava facendo de' moralisti greci. Nelle sue traduzioni, massime del *Manuale* di Epitteto e degli *Avvertimenti morali* di Isocrate e della *Favola* di Prodico, la lingua del trecento esce fuori propria e semplice, in uno stile vigorosamente intellettuale, che le dà evidenza senza bisogno di colorito o di movimenti sentimentali. L'efficacia è conseguita non da altro

che da questa evidenza, che investe tutto l'organismo e te lo rende visibile nella sua integrità, senza che occorra sforzo d'immaginazione o di sentimento. Perciò qui non trovi né ellissi, né contrasti, né frasi scultorie, tutto ciò che solletica l'immaginazione e provoca il suo intervento. Al contrario, hai la ossatura completa, non solo tutte le giunture, ma tutte le ripiegature ed i particolari accidenti; sicché, senza veruno tuo lavoro, le cose ti vengono innanzi esse medesime in modo immediato, quasi non ci sia trapasso del pensiero nella parola. Il traduttore che ne' suoi versi condensa, ed abbrevia e scolpisce, sollecitando la immaginazione e il sentimento a riempire gli spazii vuoti, qui occupa lui tutto lo spazio, e ti offre all'occhio i minimi accidenti.

Si può dire che è il testo greco che lo istrada a questa maniera di prosa, nella sua pienezza così semplice e insieme così efficace. Se non che questa forma particolare di prosa diviene per lui tipica, vale a dire l'esemplare della prosa. E la trovi nei *Pensieri,* nella *Storia del genere umano,* nel *Parini*, ne' *Detti di Filippo Ottonieri.* È la sua prosa, il modo col quale concepisce la prosa.

Voglio dare un esempio di questa prosa, e lo tolgo da' *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*:

> I libri per necessità sono come quelle persone che stando cogli altri, parlano sempre esse, e non ascoltano mai. Per tanto è di bisogno che il libro dica molto buone e belle cose, e dicale molto bene; acciocché dai lettori gli sia perdonato quel parlar sempre. Altrimenti è forza che così venga in odio qualunque libro, come ogni parlatore insaziabile.

La novità e la giustezza di questo pensiero, illuminato da un raffronto nuovo ed evidente tra il libro ed il parlatore, attira subito l'attenzione. Del qual pensiero qui non hai che la semplice ossatura con le sue commessure ben rilevate, e con un collocamento di vocaboli proprii, accomodato alla diversa importanza delle proposizioni. I legami ci sono tutti, e la struttura è perfetta, e tutto ti si pianta nello spirito naturalmente, quasi per uno svolgimento spontaneo e diretto di esso pensiero. Man-

cano colori, immagini, impressioni; è il nudo scheletro, congegnato con tanta esattezza di articolazioni e con così chiara esposizione, che ti ci stai contento e non desideri altro.

Questo tipo intellettuale di prosa era anche il tipo di Niccolò Machiavelli; se non che certe abitudini letterarie, non potute in tutto sradicare, e certe durezze di espressione gl'impedirono di conseguire quella limpidità e quella uguaglianza, che si ammira nella prosa leopardiana.

A Giordani e agli altri letterati poté parere quella prosa un deserto inamabile, e più uno scheletro che persona viva. Ed è chiaro che a questi tempi di fiori posticci e di salse piccanti, quella prosa dee parere arida e insipida. Sicuro, la non è che lo scheletro; ma era lo scheletro appunto che mancava alla prosa italiana, e nella esatta e solida formazione dello scheletro si vede quella virilità intellettuale, e quel vigor logico che, se non unica, è parte principalissima della buona prosa.

Leopardi volle fare così, fittosi in mente quel suo esemplare di prosa, e vi spiegò una assoluta padronanza della lingua e un insolito vigore intellettuale. Ne uscì fuori un monumento classico, di molta perfezione, a linee severe. Gli spettatori dicono subito: — Gli è un bel monumento, ma non ci si sente noi —.

Questo è il difetto. Fondo greco, lingua del trecento, una famigliarità elegante di uomo superiore, appartato dalla moltitudine, elementi cavati dalla letteratura, e plasmati e fusi da una serietà intellettuale, che si afferma con pregiudizio delle altre qualità dello spirito: ecco un lavoro finito, degno di ammirazione, ma senza eco e senza effetto letterario, perché frutto d'ingegno solingo, e sente di biblioteca, e non esce di popolo.

XXVII

« PENSIERI E DETTI » DI LEOPARDI

Lo scrittore pone ogni studio a bene occultare la sua personalità, sicché le sue opinioni sembrino dettate non da umore o singolare disposizione psicologica, ma da puro e disinteressato convincimento del vero. Questo non gli riesce in tutto, perché l'umore scatta da quella sua attitudine freddamente ironica, e qua e là il velo è così trasparente che si vede dietro la sua persona. E se si fosse lasciato ire alle sue impressioni, innestando concetti e sentimenti, avremmo avuto un quadro vivo e interessante. Ma, parte il desiderio che la singolarità delle sue opinioni non sia attribuita a singolarità d'umore, parte il concetto rigido e astratto che s'era formato della prosa, l'autore rimane, quanto gli è possibile, in una generalità scientifica.

Pure, queste prose non destano un interesse filosofico, non hanno un valore seriamente scientifico. Mancano a Leopardi le alte qualità di un ingegno filosofico: la virtù speculativa, familiare con le più elevate astrattezze, come fossero cose viste con l'occhio, e la virtù edificativa o metodica, da cui nasce un tutto sistematico, vigorosamente coordinato. Non ha l'intuizione del generale o della legge, e non ci va, se non per via di esempi e d'immagini e di sentenze, e giunto appena, ricasca in basso. Le sue cognizioni filosofiche, non comuni, massime per quello che si appartiene all'antichità, erano rimaste nello stato di dottrina o di erudizione, vale a dire di semplice particolare; e non si vede che ci sia stato da parte sua nessun lavoro serio di assimilazione

o di ricostruzione. Le sue osservazioni sulla natura umana mostrano acutezza e novità di guardatura, e destano un interesse che rimane con diversa intensità sulle singole parti, e non s'innalza a durevole interesse generale, cioè a interesse filosofico. La contraddizione ch'era nella sua natura, invade anche l'intelletto, ancorachè acutissimo e chiarissimo; e malgrado ogni suo sforzo non giunge a dominarla. Ivi penetra la sua volontà debole e scissa, menata dal flutto delle impressioni quotidiane, e non lo lascia venire a conclusione stabile, a coerenza filosofica, sospeso e scisso tra un nichilismo assoluto e disperato, e velleità individuali e umanitarie: scissura visibile in questi *Pensieri* e *Detti*. Ora, se questa condizione della sua mente è ottima per il poeta, è infelice per il filosofo, la cui prima qualità è la coerenza e stabilità delle idee. E qui troviamo una singolare perspicuità ne' particolari, e una non meno singolare scucitura e perplessità nell'insieme.

Ond'è che le sue prose non hanno interesse scientifico, e neppure oratorio. Lo scrittore non ha la mira a' lettori, e non vuol persuaderli e non cerca nessun effetto. Fa soliloquii, con un tal piglio sinistro, quasi godesse del dispiacere che ci fa a ricantarci sempre la trista canzone. Parlando degli uomini, sembra quasi che non sia uomo lui; e stia da parte a guardarci, non senza un certo risetto di beffa. Perciò, non ci essendo calore e non comunione simpatica, l'impressione è fredda e talora disaggradevole.

Si può domandare se questa posizione del suo spirito, insufficiente all'oratore e al filosofo, sia buona almeno a creare qui un interesse artistico. Ma di questa sua posizione egli non ha coscienza, e fa ogni opera per dissimularla a sé stesso, quando per avventura gliene venga un barlume. Se si sentisse misantropo e parlasse così con libero sfogo, avremmo l'artista. Ma egli ha l'aria di cercare il nudo vero, e di esporlo nudamente, guardingo verso ogni moto d'immaginazione o di cuore che vi s'introduca di soppiatto. E se fosse così, se rimanesse innanzi a quel nudo vero semplicemente, curioso e imparziale, avrebbe quella libertà di spirito che è necessaria all'artista. Ma quel vero è

desso, che lo attrista e guasta il suo umore e lo tiene preoccupato, e gli vieta la serenità dell'arte. Perciò manca a questa prosa l'interesse che viene da una sincera e calda partecipazione personale, e l'interesse che viene dalla calma e serenità dello spirito. Ci è quell'uomo tristo e frigido, non potuto vincere nelle nuove *Canzoni* come s'è visto.

Quanto alla maniera dell'esposizione, o a quel suo tipo di prosa, fo alcune considerazioni. Quella prosa è perfettissima in sé, ben rispondente al suo esemplare, di una solida ossatura, ma non è viva, non è moderna. La prosa italiana classica è finita nel secolo decimosettimo, quando appunto in altre nazioni s'iniziava una nuova civiltà, a cui restammo estranei. Rimasta stazionaria, ed imbarbarendo sempre più con mescolanze strane, quando il nostro pensiero si risvegliava e si moveva, l'ingegno italiano ricorse all'imitazione francese, quasi tacita confessione che la nostra prosa classica era divenuta stantìa, e non rispondeva più alle nuove condizioni del nostro pensiero. Ben vi si provarono alcuni, e cito Antonio Genovesi, che filosofava in forma boccaccevole. Venne poi la reazione purista, e si tentò una restaurazione della prosa classica; e la soluzione del problema era in un cercato e non ottenuto innesto della prosa del trecento e di quella del cinquecento. Dalla prosa di Alfieri e di Foscolo a quella di Giordani è una curiosa storia di tentativi sui morti, voglio dire sui classici. Ora, a Leopardi, che aveva innanzi il tipo semplice e insieme elegante della prosa greca, parve che quei tentativi non approdassero. Ma anche lui si ostinò a lavorare sul morto, e non poteva altrimenti, chiuso come era e solitario in Recanati. E gli venne fatta una prosa, che per proprietà, per semplicità, per intima connessione è mirabile, ed è certo la miglior prosa di quel tempo, e in sé modello compiuto. Pure, non è difficile scoprire in questa prosa un certo artificio sotto a quella apparenza di naturalezza, qualcosa come fatto a studio e secondo norme prestabilite. E poi, ci si sente il morto, non so che stancante, mal corrispondente all'impazienza del nostro spirito moderno, alla velocità della nostra apprensione. I nostri classici vogliono tutto dimostrare e tutto descrivere;

onde viene la necessità del periodo, che è quel voler circondare una proposizione di tutte le sue circostanze accessorie. Ora, questo difetto sostanziale è rimasto anche nella prosa leopardiana, dove spesso una premessa chiara è sviluppata con lungo e sottile discorso; e trovi non solo le cose, ma tutte le giunture e le particolarità delle cose. La qual minuta esposizione genera impazienza negli intelletti moderni, usi a veder chiaro e presto al solo apparire delle cose, massime a questi tempi del telegrafo e del vapore. A quel modo che i dialetti si mangiano le sillabe, e con ellissi e stroncature e sottintesi riescono più vivi e più rapidi della lingua materna, oggi il medesimo lavoro si fa nelle lingue, e si cerca rapidità e brio, e si viene subito a conclusione, e si mangia le premesse. È un progresso nel pensiero, che richiede uguale progresso nella espressione: e non ci è peggior cosa che trovar nella lingua processi e forme antiche, tenute inviolabili, che ci costringano e arrenino entro il pensiero. Oggi, grazie soprattutto alla libertà politica, nasce una prosa più spigliata, di una elasticità conforme alle infinite pieghe di un pensiero più sviluppato, e con la sua base nel vivo della lingua in uso. E Leopardi vi si accosta, quando, uscendo dai soliti andirivieni, condensa e scolpisce in prosa così felicemente come fa in verso.

Non è dunque meraviglia che queste prose, per rispetto e alle opinioni e alla maniera della esposizione, sieno rimaste senza alcuna azione sullo spirito italiano.

I *Pensieri* messi a stampa sono centundici. Altri se ne trovano nei manoscritti alla Nazionale di Firenze; altri molti si dicono smarriti.

Queste note, scritte in varii tempi ed in varie occasioni, non hanno un concetto unico, non un indirizzo chiaro nelle idee e nella espressione. Valgono a finire il ritratto del loro autore, dandoci le sue impressioni immediate e per dir così in veste da camera, che sono rivelazioni subitanee dell'animo.

Ma se le impressioni sono immediate, l'espressione è molto limata, e sembra che in varii tempi l'autore ci sia tornato sopra. Spesso vi si nota una precisione e una concisione, che pare naturalissima ed è frutto di molte cancellature.

Alcuni di questi pensieri sono occasionali, derivati cioè da un fatto, che vien fuori mescolato con le sue impressioni. Fra gli altri è un modello di narrazione rapido ed efficace il quarto pensiero.

Altri sono riflessioni sopra studi fatti; i più sono osservazioni sulla natura umana, ispirate dalla varia esperienza della vita sociale, e ridotte a leggi, temperate da un « forse » o da uno « spesso », che allontana l'esagerazione e dà luogo alle eccezioni. Talora la legge ha uno scopo pratico e si trasforma in regola di vita. Tutto questi così come viene, senza un concetto e senza uno scopo predeterminato.

Nondimeno questi *Pensieri*, se non hanno un concetto ed uno scopo comune, hanno tutti la stessa fisonomia. È una vista oscura del mondo, un parto dell'umor nero. L'autore tende a cogliere nell'umanità il ridicolo o il vizio.

Questa guardatura di misantropo non è però accompagnata da odio, da disprezzo, da beffa. Leopardi non è odiatore degli uomini. Pure, l'impressione generale dovea esser questa. Ed egli cerca purgarsi dell'accusa, che oggi pesa ancora sul suo capo nella opinione di molti.

Se Leopardi avesse avuto vigore di odio o di disprezzo o genio comico, la sua vita sarebbe stata meno trista, perché tristezza è scarsezza di forze vitali. Nemico del genere umano non poteva essere. Avesse voluto, gliene mancava la forza. Sentiva anzi una certa benevolenza verso tutti, e specialmente verso la gioventù, alla quale indirizzò molti di questi pensieri nei suoi tardi anni. Piacevagli contemplare ivi quella immagine di letizia e quelle ingenue illusioni, che lamenta perdute. Né la sua solitudine è prova di misantropia, perché, com'egli nota, «veri misantropi non si trovano nella solitudine, ma nel mondo ». E vuol dire che il cattivo concetto in cui ha gli uomini, nasce da persuasione filosofica e non da uso del mondo, che gli abbia ispirato disprezzo, odio, o simili passioni.

Ci è un punto che luce in mezzo a questo cielo oscuro. Ed è la gioventù, l'età delle illusioni, perciò della sincerità e della virtù, e insieme l'età della salute e della forza e della letizia, incontro alla quale la gravità del viso nella età virile gli pare

tristezza. Disapprova l'educazione monastica che si suol dare ai giovani, qualificandola « un formale tradimento ordinato dalla debolezza contro la forza », e porge loro utili consigli, perché si premuniscano nei varii casi della vita.

Ma è luce fosca, la quale non dissipa l'oscurità del quadro, anzi la rileva. Perché la simpatia verso la gioventù non è qui che desiderio inconsolato di un bene poco goduto, e non riscalda lo spirito, non se lo tira appresso, anzi lo spirito tristo vi gitta entro le sue ombre. Perciò è luce soverchiata da tenebre.

Nella persuasione dello scrittore il mondo è tale, che i giovani anche ottimi debbono necessariamente divenire malvagi. Talete, domandato da Solone perché non si ammogliasse, poteva addurre valida e ragionevole scusa, dicendo « di non volere aumentare il numero dei malvagi ». L'uomo è malvagio o ridicolo.

E questo afferma, non per esperienza singolare che abbia avuto dell'uomo, alieno com'era da umano consorzio, ma per istudio della natura umana. Loda Guicciardini appunto per questo studio, e non ammette che la malvagità nasca da cagioni politiche, sì che il mutamento di istituti politici valga ad emendarla, né gli pare che nasca da cagioni peculiari, che si possano rimuovere. L'uomo è fatto così per una irrimediabile necessità della sua natura.

Perciò qui non trovi nulla che si riferisca a casi singoli, politici o sociali, nulla che si riferisca alla sua persona, o a questa o a quella nazione. Lo stesso destino pesa sopra tutto, e le particolarità non hanno importanza. Ben ci è qualche allusione, come alla tutela paterna, o al secolo, che « presume di rifar tutto, perché nulla sa fare », ma in forma generalissima e impersonale. Si direbbe quasi che egli cacci da sé qualsiasi moto di passione o di sentimento personale, per essere non altro che voce di fato. La placidità impassibile dell'esposizione, in materia così commovente, ha un certo senso ironico, quasi di scherno. L'ironia verso gli uomini e anche verso la natura non è tanto in qualche epiteto, quanto nello spirito occulto e satanico, che anima il pensiero, e oscura e imbruttisce la faccia dello scrittore.

Sicché, a dir cose così poco gradite, non gli basta la crudeltà di una espressione netta e frigida, ma l'aguzza per modo che sia come uno strale fitto nella carne. Non è già ch'egli lo faccia con questa intenzione; quel suo aguzzare il pensiero è in lui studio di artista e non compiacenza di misantropo; ma questo è l'effetto che produce. Va diritto e sereno nel discorso, come si trattasse di cosa indifferente all'umanità; poi ti condensa tutto in una frase inaspettata, che ti penetra come una spada.

Si può dire che l'interesse è appunto in queste frasi ultime abbreviative, che ti restano nella mente, come l'ultima pennellata che dà la vita ad un quadro. Ti straziano; pure non le puoi allontanare da te, e resti con ammirazione, perché spesso la novità non è nel pensiero, ma nel dirlo a quel modo.

Le cose da lui notate spesso ci son corse avanti gli occhi e non ci son parse degne di nota. Pure, in quella forma ci sembrano nuove. E non è già una forma aguzzata artificiosamente per fare effetto, perché nessuno cerca così poco l'effetto come Leopardi. Le cose più ordinarie acquistano novità, quando il punto di vista sia nuovo. E ciò che qui interessa non è la cosa, ma il punto di vista o la guardatura visibile nella forma.

La celebrazione degli anniversarii, quel voler leggere altrui i componimenti proprii, e non saper parlare di altro che di sé, quel poco conto in cui si ha la semplicità dei modi, quel parlare in una maniera e operare in un'altra: o chi queste cose e simili non se le ha viste innanzi le cento volte? Sono fonti comuni di ridicolo, materia di ritratti o di bozzetti. Ma qui la materia si rinnova sotto una nuova guardatura. È appunto questo mutamento di guardatura, che apparisce nella frase condensata leopardiana.

Talora la novità è nell'immagine, com'è quel fiorentino che, strascinando a modo di bestia da tiro un carro, gridava con alterigia alle persone di dar luogo. Il più spesso è nella virtù de' contrasti o delle somiglianze, com'è quest'ultima frase di un pensiero: « Gli uomini sono miseri per necessità, e risoluti di credersi miseri per accidente »; ovvero quest'altra: « Nessun

maggior segno d'essere poco filosofo e poco savio, che volere savia e filosofica tutta la vita ».

I *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* sono pensieri dello scrittore messi in bocca a Filippo, nel quale ha voluto coprire sé stesso. Questi sembrano scritti in continuazione, perciò sono uguali di tono e di colorito. Vi si nota qua e là uno stile più animato e un umore meno increscioso che non è ne' *Pensieri*. La rappresentazione di Socrate, dove è manifesta l'allusione a sé stesso, è uno de' tratti più felici.

Molti di questi *Detti* sembrano pensieri occorsi all'autore nella lettura di classici greci e latini; altri sono ragionamenti a sostegno delle sue tesi favorite, come: che le azioni umane sono trastulli, e che i piaceri nascono da false immaginazioni, e che i peggiori momenti della vita sono quelli del piacere. Trovi anche qui novità d'immagini, e un lavoro spesso felice di condensamento, come: « I fanciulli trovano il tutto anche nel niente, gli uomini il niente nel tutto ».

Pensieri e *Detti* furono scritti ad occhi asciutti, ma che portavano segno di avere versate molte lacrime. Sembra che l'autore si vergogni di piangere, o non ne abbia più la forza, o abbia fatto il callo e l'uso al dolore, e dice cosa talora tenerissima tranquillamente, quasi il cuore si sia cristallizzato. Nel principio del capitolo terzo narra di una disavventura, con chiara allusione a qualche suo caso particolare. Narra di una donna amata, morta a poco a poco, e prima trasformata che morta:

In modo che tutti gl'inganni dell'amore ti sono strappati violentemente dall'animo; e quando ella poi ti si parte per sempre dalla presenza, quell'immagine prima, che tu avevi di lei nel pensiero, si trova essere scancellata dalla nuova.

Il racconto ha una efficacia e una precisione, che non t'intenerisce, anzi ti fa male perché il tono è asciutto. E ci vuole molta finezza di fibra per sentire la lacrima sotto a quell'aridità. Gli è un uomo disilluso, stanco di vivere, con apparenza di tran-

quilla rassegnazione, accompagnata dalla coscienza di sé e dallo strazio interno. Tale si rivela nella bellissima epigrafe, che è conclusione e spiegazione de' *Pensieri* e de' *Detti*:

OSSA
DI FILIPPO OTTONIERI
NATO ALLE OPERE VIRTUOSE
E ALLA GLORIA
VISSUTO OZIOSO E DISUTILE
E MORTO SENZA FAMA
NON IGNARO DELLA NATURA
NÉ DELLA FORTUNA
SUA

Se questa catastrofe di un'anima consapevole fosse meglio sottolineata in tanta rigidità di esposizione, prenderemmo interesse vivissimo a questi *Pensieri* e *Detti*. Ma l'autore vi seppellisce sotto sé stesso in modo che poco o nulla traspaia. La sua prosa è una profonda superficie di neve, che cancella ogni varietà del terreno, e dà a tutto un colore monotono e sonnolento. Ben trovi qualche intaccatura, qualche rivelazione subitanea, la quale ti giunge fredda e trista, perché ti giunge a traverso un piglio ironico.

Perciò qui non è altro interesse che delle cose in sé stesse, le quali variamente ti allettano, ora per l'importanza delle osservazioni, ora per la felicità dell'esposizione. Ma è un interesse disuguale, e direi quasi scucito e a balzi, che non può impedire una certa freddezza e sazietà, che ti viene dall'insieme.

XXVIII

I «DIALOGHI» DI LEOPARDI

Come i *Pensieri*, così i *Dialoghi* furono scritti in diverso tempo, e i primi tentativi salgono all'età più giovane, quando egli annunziava a Giordani certe sue prosette satiriche, e notava negli italiani il difetto d'invenzione e vagheggiava una nuova prosa.

Alcuni comparvero nell'*Antologia* di Firenze, e tutti insieme uscirono in luce a Milano, un anno dopo la stampa dei suoi *Versi*, sotto il titolo di *Operette morali*. Nelle altre edizioni se ne aggiunsero pochi altri, scritti più tardi. Sotto nome comune vanno dialoghi, narrazioni, esposizioni, programmi, elogi. Ci troviamo la *Storia del genere umano* a modo d'introduzione, una *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, l'*Elogio degli uccelli*, un *Cantico del gallo silvestre*, il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*. Gli altri sono dialoghi propriamente detti, talora mescolati col racconto, come nella *Scommessa di Prometeo*, o in forma d'insegnamento come nel *Parini*. A giudizio suo, come di Platone, il dialogo non richiedeva necessariamente un discorso a due, ch'è la sua forma diretta. In Platone il dialogo talora è narrato, e tal'altra le due forme s'intrecciano, e hai dialogo e narrazione. Nel *Parini* uno solo parla, ma perché ci sia dialogo, basta che ci sia lì chi ascolti. Nel suo concetto più elevato il dialogo è un discorso dell'anima con sé stessa, uno a due, che ti presenti uno svolgimento analitico di un concetto nel suo pro

e nel suo contro, ancoraché la duplicità non appaia al di fuori in due persone.

Base del dialogo è la duplicità del concetto, vale a dire il concetto e il suo contrario, o che sia la stess'anima nella sua scissura, o l'opinione volgare e alcuna opinione individuale, o il concetto stesso nella sua essenza diviso, come avviene nello scetticismo.

In qual modo Leopardi sia giunto ad una concezione sua della prosa e a quella forma artistica della prosa che si dice dialogo, si può desumere dalla storia del suo pensiero. Posto che i moti dell'immaginazione e del sentimento vengono da illusioni, atte non ad altro che ad oscurare il vero, si comprende la differenza netta e assoluta ch'egli fa tra poesia e prosa, l'una linguaggio dell'illusione, l'altra linguaggio del vero. E non solo vuole escluso dalla prosa ogni movimento poetico, ma ancora ogni elemento oratorio; ond'è della rettorica avversario non meno risoluto di Platone e di Socrate. Questi vedevano la rettorica incarnata nei sofisti, che non inculcavano il vero, come viene dall'intelletto, ma ricorrevano a tutte le lusinghe che nascono dall'immaginazione e dagli affetti, e seducevano e corrompevano co' lenocinii dell'arte.

Il dialogo socratico non è che la lotta dell'intelletto contro le false apparenze o illusioni, dette per antonomasia sofistiche, roba da sofisti. Leopardi aveva un complesso d'idee lontanissime dalle opinioni volgari, nate appunto da illusioni o false apparenze; e non è tutto solo col suo concetto, anzi ha dirimpetto a sé il riso della moltitudine, e vi risponde con un certo piglio ironico, che noti nelle sue prose anche più severe. Si trovava dunque naturalmente sulla via del dialogo socratico, e doveva sentire nella sua natura quel riso nascosto nelle stesse pieghe del ragionamento, che fu detta ironia socratica. Anche là, dove la forma è semplice trattato o pensiero o racconto o esposizione, senti moversi un lieve alito d'ironia, che annunzia la forma ulteriore del dialogo, la presenza cioè nello stesso concetto di sé e del suo opposto, com'è nella *Storia del genere umano*. Il dialogo dunque non è in lui sola imitazione di erudito

e di grecista; è anche un suo fenomeno psicologico, che v'imprime la sua personalità. Questa duplicità è anche nella sua poesia. Se non che ivi è propriamente scissura interna tra il vero e l'illusione, chiarita tale dall'intelletto, pur desiderata, goduta, lamentata. Dove nella prosa l'intelletto regna solo, cacciate dall'anima tutte le illusioni, e afferma la sua vittoria con un cotal risolino a spese del volgo, ch'esso incalza e deride dall'alto della sua superiorità.

Ma questa lotta di un intelletto superiore contro il comune degli uomini non vien fuori con la semplicità di uomo trascinato dalla sua anima, che si crei egli medesimo il suo pensiero e la sua arte. Non dobbiamo dimenticare che Leopardi s'è formato su' classici, e che nella sua opera si vede l'influsso di certi modelli e di certi fini preconcetti.

Censurava egli nella prosa italiana non solo quella sua tendenza oratoria, non pura di una certa ricercatezza che si chiamava eleganza, ma ancora un'aridità e superficialità di esposizione, troppe frasche e fiori, sicché pareva che gl'italiani lavorassero più con la memoria che coll'intelletto. Queste sono opinioni più volte espresse nelle sue lettere. Ora egli voleva con questa nuova prosa instaurare non solo la serietà del pensiero, ma anche la facoltà inventiva, così scarsa negli scrittori.

Indi è che il suo concetto par fuori in una esposizione dottrinale vigorosa e acuta, sicché non sai quale ti desti più interesse, o il concetto o il ragionamento. Ma, oltre alle qualità logiche, cerca egli nella prosa anche gli effetti dell'arte. Al che giunge mediante posizioni fantastiche, che tengano desta l'immaginazione e la curiosità intorno al ragionamento, accompagnato da una forma nuda e semplice, che pare non abbia altra ambizione che mettere in evidenza il pensiero e annullarsi dietro a quello.

L'immaginazione è esclusa da questa prosa, come forza dello spirito, generatrice d'illusioni, e contraria al vero. Ma ci sta in forma di mito o di favola, come un velo di sotto al quale traspaia il pensiero, o come una base fantastica da cui scaturisca il ragionamento. Di questi miti e invenzioni lo scrittore

trovava notabili esempi in Platone, e un ricco arsenale nella sua erudizione.

Nella *Storia del genere umano* il mito adombra in modo abbastanza trasparente il concetto che Leopardi s'era formato del mondo. Nei dialoghi di Ercole e di Atlante, della Moda e della Morte, di un Folletto e di uno Gnomo, e in tutti gli altri trovi posizioni fantastiche, le quali o menano a conclusione esse medesime, o danno occasione al ragionamento.

Così questi dialoghi non hanno solo un contenuto filosofico importante in sé stesso pel concetto e pel suo svolgimento, com'è in Galileo e in Leibniz, ma sono vera opera d'arte. E vanno esaminati secondo i criterii e i fini che l'autore ebbe innanzi.

XXIX

LA FILOSOFIA E L'OPINIONE VOLGARE

Il concetto filosofico, che Leopardi ha del mondo e dell'uomo, non gli si presenta solo, ma in contraddizione con l'opinione corrente, ed è questa duplicità nel suo pensiero che genera la forma del suo dialogo.

Il suo concetto è che l'uomo è un anello minimo dell'infinita catena degli esseri, di cui gli è impossibile penetrare il mistero; e che così com'è fatto, è necessariamente infelice: una necessità che, più l'intelletto è adulto, più cresce la civiltà, e più si manifesta.

Ora egli non può concepire questo pensiero, che non gli venga innanzi la turba infinita di quelli che fanno dell'uomo il centro e la cima di tutti gli esseri, e della terra il centro immobile intorno a cui si move l'universo, e credono l'uomo nato a felicità, se non in questa, in un'altra vita di cui descrivono il quale e il quanto, come ne avessero avuta esperienza; e pongono virtù, gloria, sapere, a scopi reali della vita e conducenti a felicità. Questa opinione, generata dalla prosunzione e dalla ignoranza, consacrata da tradizioni religiose e divenuta volgare, egli non può cacciarla dal cervello, quando gli appare il concetto proprio, la sua filosofia. Il *Copernico* è uno dei dialoghi, in cui è meglio sviluppata questa opposizione tra lo scienziato e il volgo.

Ma egli sente di aver contro di sé non solo questa opinione del volgo, ma anche l'opinione degli uomini colti, seguaci della

filosofia dell'assoluto allora in voga, fondata su di un pretto umanismo e sulla teoria del progresso. Quell'assoluto che pretende star da sé, e che infine si risolve nella dottrina della perfettibilità umana, e rifà il piedistallo all'uomo, e ridà corpo alle vane ombre dell'immaginazione, umanità, patria, libertà, virtù, sotto nome generale di progresso o di civiltà, è proprio il contrario del suo concetto. Di rincontro all'opinione volgare e teologica è uno scienziato, e di rincontro alla scienza è uno scettico.

Che ne' dialoghi filosofici si scelgano due opinioni opposte, è cosa comunissima. Si creano due personaggi a sostenerle, e si vede fin dal principio qual'è l'opinione favorita che dee vincere. La conversazione non è che un modo piacevole per condurci al ragionamento, e naturalmente il vincitore è colui che parla più a lungo e fa un discorso più sodo.

Già in questa posizione di due concetti contrarii è tutta la sostanza di un'argomentazione, di cui il ragionamento non è che la veste esteriore. Come nei dialoghi comici, de' due attori l'uno è il protagonista e l'altro è messo là come semplice impulso all'azione, sì che tragga quello della sua quietudine e lo muova all'opera; così nei dialoghi filosofici il concetto è uno, e il suo opposto è messo là per dimostrare quello. Si può dire che sia lo stesso concetto, che si sdoppia per meglio ritornare uno. Ora, questo sdoppiarsi e ritornare sé, è la base dialettica del concetto, è appunto l'argomentazione o il ragionamento. Questa è l'essenza del dialogo scientifico.

Il *Parini* è una lezione più che un dialogo. È un concetto che si va svolgendo in linea diritta senza deviazioni, né opposizioni, tutto tirando dalla sua propria sostanza. Veri dialoghi sono il *Porfirio*, dove è opposizione alla opinione volgare, e il *Tristano*, dov'è opposizione all'opinione dei dotti.

Nel *Parini* il concetto è che la gloria sia cosa difficile a conseguire, e quando sia conseguita, cosa vana. La conseguenza dovrebb'essere che sia meglio godere e vivere in ozio. Ma l'autore, seguendo la morale stoica, pure ammettendo che gli scrittori grandi « hanno per destino di condurre una vita simile alla morte, e vivere, se pur l'ottengono, dopo sepolti », conchiude a

quel modo che fa Epitteto, con questa sentenza: « Il nostro fato è da seguire con animo forte e grande ».

Il ragionamento è fatto per via di osservazioni cavate dall'esperienza del mondo, caso per caso, con un'abbondanza di distinzioni che stanca. Le osservazioni generalmente sono comuni e riescono addirittura noiose per quella loro esposizione empirica e minuta, massime dove la tesi è chiara e ammessa. Talora ti sembra di avere innanzi una tesi accademica scritta da un cinquecentista. Che l'abitudine suole affievolire e sino distruggere le impressioni prime, è cosa risaputa: c'era egli necessità di spenderci sopra un capitolo?

Chi si mette a quel tempo di parolai e di accademici, nota qui un gran progresso in quella sentenza che le lettere sono vana cosa, quando rimangono segregate dall'azione e dalla filosofia. Ma è più facile pensare il vero, che metterlo in pratica. E in questo dettato strettamente classico, spesso ozioso e incolore, non si sente né azione, né filosofia, voglio dire quello sguardo filosofico, che vede da alto e scopre nuovi mondi.

Meglio riesce Leopardi narrando o descrivendo. La *Storia del genere umano* è una serie di fatti corrispondente a una serie di proposizioni filosofiche, illustrate da ragionamenti cavati dalla natura umana. Si legge tutta d'un fiato, e va letta studiosamente da quanti vogliono impossessarsi di questa filosofia. L'autore condensa in poche pagine tutte le sue idee sugli uomini, in un tono asciutto, come cosa che non lo riguardi. Prosa classica, se mai vi fu, perfettissima di proprietà, d'ordine, di congegno, e anche d'insensibilità: sembra fattura di un essere solo cervello, estraneo al consorzio umano. Diresti che abbia voluto imitare lo stile semplice e asciutto della favola, e non ci è quel compenso che i favoleggiatori ottengono dalla grazia e dalla ingenuità. Piuttosto è linguaggio artificioso d'imitazione classica, e d'uomo solingo, increscioso e morto alle gioie della vita, pallido, con poco e tardo sangue. Un umore più attivo e più vivace generò il *Canto del gallo silvestre*, e gli *Uccelli*. Noti varietà di movenza e andatura più spigliata, e certi effetti d'immaginazione.

Nel *Canto del gallo silvestre*, sotto al quale indovini lo stesso silvestre Leopardi, vi si esprimono sentimenti alieni dall'umanità, e soli conformi a uomini stanchi, che cercano la quiete del sepolcro, e sentono la dolcezza estetica di questo annunzio:

Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno, ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete.

Ma l'umanità è allacciata alla vita, e sente orrore del vuoto, e la verità annunziata dal gallo le fa venire i brividi. Tutte le prediche funebri sono appoggiate su questi sentimenti, dai quali i predicatori ottengono l'effetto a cui mirano, il terrore e il raccoglimento. Il gallo quando col suo canto ci desta, è benedetto, perché ci richiama alla vita; ma quando vuol filosofare sulla vita, e dice che la vita è una soma, che niuna cosa è felice, che il fior degli anni è cosa pur misera, che la massima parte del vivere è un appassire, che ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, e che tempo verrà che esso universo e la natura medesima sarà spenta, non seguiamo l'importuno predicatore, che mentre ci sveglia alla vita, ce l'avvelena. Pure, quella potente forma di oracolo ci scote e ci tira a questa meditazione della morte universale; così grande è l'efficacia della forma a dire anche cose comuni, delle quali ciascun uomo dice: — Pur troppo è vero! — L'effetto artistico sarebbe maggiore se il gallo cantasse più e ragionasse meno; bastandogli suscitare il ragionamento negl'intelletti, anzi che esporlo lui, come felicemente fa nel principio:

Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete, ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

Chi legge l'*Elogio degli uccelli* e vede ivi rappresentata quella loro vita felice, può credere che sia ispirazione del buon umore. Non è difficile immaginare lo scrittore in una di quelle sue pas-

seggiate solitarie pei colli, dove la bella natura gli rischiarasse la faccia, eccitando la sua immaginativa. Ma chi ben guarda, vede che anche questo è opera chiusa di biblioteca. In quell'elogio è rinchiusa una satira dell'uomo; non che vi sia espressa, o sia l'intenzione; ma il sentimento dell'infelicità umana, presente nello scrivere, intorbida l'umore, e non rende facile una rappresentazione schietta e immediata. Troppo ha luogo il ragionamento in cosa che ha in sé visibile la sua ragione. Si vuol dimostrare una felicità, di cui manca il sentimento. E manca, malgrado alcuni tratti felicissimi, i quali sono piuttosto ricordanze di forme e di bellezze, che impressioni vive e presenti. Anche l'immagine della fanciullezza, alla quale è paragonata la vita degli uccelli, languisce. Pure, in certi punti l'immaginazione segue la cosa e la riproduce con somiglianza, com'è del canto degli uccelli e della loro allegrezza e del loro moto.

XXX

IL RAGIONAMENTO NEL DIALOGO

Il dialogo propriamente detto è un concetto che si sviluppa per via dell'opposto. L'un concetto è il protagonista; l'altro serve a mostrar quello e metterlo in evidenza. Vinta l'opposizione, il concetto ritorna uno.

Il dialogo ha perciò due personaggi, espressione dei due concetti opposti. Può averne anche un terzo, che esprima il concetto di ritorno, o un concetto superiore. Sviluppandosi, ci entrano pure personaggi accessorii come nel *Copernico*.

Questi personaggi possono essere semplice espressione di concetti, e allora il dialogo non ha altro interesse che filosofico. L'arte ci sta come semplice esteriorità, come colore, lustro, movenza, che dia al pensiero un'apparenza grata.

Al contrario sono dialoghi sostanzialmente artistici, dove i personaggi sono concetti vivi, vale a dire trasformati in caratteri, passioni, temperamenti. Qui i concetti sono calati interamente nelle persone, non hai più concetti, ma veri uomini, hai una vera e propria commedia.

Della prima specie sono il *Fisico e il Metafisico*, il *Timandro*, e due scritti più tardi, il *Plotino* e il *Tristano*.

Nel primo dei citati dialoghi trovi l'opposizione tra il pensiero leopardiano della infelicità della vita e il pensiero volgare rappresentato dal Fisico, e in altro dialogo da Timandro, e in altro dall'Amico di Tristano. La stessa opposizione vedi in Plotino e Porfirio.

Questo conflitto d'idee, nel quale i personaggi non fanno quasi altro che prestare il nome, è la base del ragionamento dialogico. Il quale non è altro che un'argomentazione « *sui generis* », distinta dal sillogismo e dalle altre forme aristoteliche. O per dir meglio, queste compariscono nei particolari della discussione; ma la discussione è regolata da un principio superiore, che è lo sviluppo logico del concetto. Per esempio, sì il Fisico e sì il Metafisico usano sillogismi, dilemmi, entimemi, ma la base del ragionamento non è nell'uno e non è nell'altro, è nella natura dialettica del concetto.

Il quale, analizzando sé stesso, trova nel suo corso un intoppo nel concetto opposto, che in fondo non è altro se non un'analisi più compiuta del concetto principale, la sua visione e la sua verità mostrata più chiara nella inanità della resistenza. Si può dire che la resistenza stia lì solo per dimostrare meglio la verità del concetto, come fa un fedel cortigiano, il quale usi la spada in modo che si lasci facilmente disarmare e vincere. Certamente il conflitto può essere più o meno simulato, e talora seriissimo, sì che lasci una certa esitazione nell'animo tuo, com'è nel *Plotino*. Sono gradazioni, che non alterano la natura dell'argomentazione dialogica.

Questo svilupparsi del concetto per via di antitesi, è il modo della sua dimostrazione, il suo ragionamento. Di che infiniti esempi sono nei dialoghi scientifici.

Il ragionamento a due, espresso per via di personaggi, non è ancora dramma, ma ha del dramma la piacevole apparenza, più o meno vivace, secondo le inclinazioni dello scrittore. Talora l'interesse filosofico è così importante, che poco luogo ci ha l'arte, e hai dialoghi rigidi e severi come pura scienza: di Platone e di Galileo trovi così parecchi. Talora l'arte ci ha molta parte, a fine di aprire l'accesso alla gente meno colta di verità note e ammesse nelle classi più intelligenti, com'è nei dialoghi di Fontenelle, dove l'arte è volgarizzatrice e vi spiega le sue grazie e le sue veneri. Maggior luogo vi ha l'arte, quando qualche personaggio non rimane concetto astratto, ma rivela qua e là impressioni e sentimenti personali, come nel *Tristano*. Se non

che in tutti questi casi l'arte rimane sempre un semplice ornamento, un accessorio; e la sostanza è nel ragionamento dialogico, cioè nello sviluppo del concetto per via dei contrarii.

Prendiamo il Fisico e il Metafisico. Non sono due uomini, ma due forme di concepire, il Fisico guarda alla grossa, sta ai sensi e alle apparenze, e dice del Metafisico che guarda pel sottile. Il concetto è questo: che la vita vacua, cioè a dire senza azione e senza affezione, è durare, non vivere, e vale meglio la morte. E si dimostra meno per sé stesso che per la vanità del concetto opposto, secondo il quale la vita si misura dalla sua durata e non dalla quantità degli atti e delle sensazioni. Il Fisico desidera il quanto; il Metafisico desidera il quale.

Se nel Metafisico sentissimo l'atroce sentimento che Leopardi avea della noia, o se nel Fisico sentissimo il ridicolo dell'opinione volgare, l'arte avrebbe qui un gran posto. Ma l'autore, come s'è visto, era in quello stato apatico, che non lo disponeva al riso e non gli consentiva il pianto. Non ci è dell'arte che la superficie, una forma piana e semplice, che la dimostrazione del concetto rende accessibile e piacevole. Se l'opposizione avesse qualche serietà, ci sarebbe maggiore interesse, com'è nel *Plotino,* dove il pro e il contro si movono come un dramma in seno allo stesso concetto. Ma qui l'opposizione è apparente, e il Fisico non ci sta se non per dare occasione di parlare al Metafisico, il quale poco gli bada, e prende l'infilata e se la discorre tutto solo. Del dialogo ci è l'apparenza, non la sostanza.

Qui Leopardi ha dirimpetto l'opinione volgare. Nel *Timandro ed Eleandro* dirimpetto a lui è la filosofia contemporanea, che teneva per dogma il progresso della stirpe umana, vale a dire proprio l'opposto di quello che egli credeva. La quale opinione è messa in bocca di Timandro, che non è un filosofo, né uomo d'intelligenza elevata, anzi non esce dal comune, e ti snocciola quella filosofia come imparata nelle scuole o su pei giornali, riuscendo di troppo inferiore ad Eleandro, sotto al quale nome si cela lo stesso Leopardi.

Incalzato e messo alle strette, Timandro non risponde se non mutando questione, e porge così il destro ad Eleandro di esau-

rire tutta la materia del suo discorso; sicché Timandro, come il Fisico, privo di ogni personalità e di ogni vigore intellettuale, è semplice personaggio a comodo, posto lì per mettere in evidenza Eleandro.

Il ragionamento è costruito a modo socratico, cioè a dire per via di interrogazioni, a cui non si può rispondere che sì; di guisa che di sì in sì si giunge a una conclusione, dalla quale l'interrogato non può sottrarsi, legato già dalle sue risposte. Timandro è costretto ad ammettere che le opinioni di Eleandro, ancoraché nocive, sono vere, e nascono appunto dalla maggior conoscenza del vero, in che è posto il progresso; sicché è appunto il progresso della scienza, tanto a lui caro, che genera quelle opinioni tanto a lui amare.

Ma l'interesse maggiore del dialogo è nella personalità di Eleandro, che è «*Cicero pro domo sua*», o piuttosto Leopardi in persona, il quale si difende dalle accuse che sentiva mormorarsi intorno e che pone in bocca a Timandro. Non poteva dissimularsi che quelle sue opinioni sulla infelicità necessaria della vita e la vanità delle cose erano dannosissime nei loro effetti morali e dovevano procacciargli nome di misantropo, odiatore degli uomini, indotto a quel modo di scrivere da infermità o ambizione, o ingiurie ricevute. Alle quali accuse oppone sul principio una ironia fredda, come di chi non curi e non pregi gli accusatori; poi innalza il pensiero e il linguaggio, discorrendo della sua sincerità, e n'esce una prosa calda e quasi eloquente, fluida e animata più che non è solito. Pure, perché quelle accuse erano presupposte nella sua immaginazione e non ne aveva ancora sentita la puntura negli attriti della vita, come fu più tardi, si sente in quel calore del discorso non so che astratto, venuto da moto d'intelletto, anziché di cuore. Ben altro calore, vera passione d'animo troveremo nel *Tristano*, scritto a trentaquattro anni, nel maggior disgusto della vita e già «maturo alla morte».

XXXI

POSIZIONI FANTASTICHE

Ci è nel pensiero leopardiano qualche cosa di così alieno da ogni opinione ricevuta e di dotti e d'indotti, che dovea parere a molti una stravaganza, una singolarità di cervello solitario. In un tempo che il divino era scomparso nell'umano, e l'uomo era posto in cima della creazione, quasi come fosse lui l'assoluto, sentire che la terra era appena una pallottola, e l'uomo appena visibile ed osservabile nell'infinito universo! Sentire che il secolo dei lumi sia il secolo della morte, o dei morti! che il non vivere è meglio del vivere! che la vita è necessariamente infelice, e più nei grandi uomini! che l'uomo non è la più perfetta creatura dell'universo! che tanto vale un diletto sognato quanto un diletto vero, anzi più! che la vita è dolore e noia! che la natura opera senz'altro scopo che di produzione e distruzione! che la morte è piuttosto piacere che altro!

Questo spifferare sentenze, che doveano parere paradossi nel secolo dei lumi e del progresso, aveva il suo lato comico. Lo scrittore che si allontana in modo così risoluto dalle opinioni correnti, dovea provare un certo gusto a solleticare e pungere i contemporanei, ridendo in cuor suo di quei loro pregiudizii. Non gli basta dire loro la verità; vuole che la verità giunga a loro per via di sorpresa e con aria di paradosso, sì che aprano la bocca e facciano gli occhi grossi, ed ei si spassi un po' a spese loro. Perciò non gli basta il discorso, e neppure quel ragiona-

mento a due che si chiama il dialogo; vuole proprio la commedia, nella quale l'opinione contraria sia, non solo confutata, ma beffata. E a questo doveva inanimarlo anche l'esemplare platonico, dov'è non solo la confutazione, ma anche lo scherno dei sofisti.

Più volte aveva espresso questa opinione, che gli scrittori italiani lavorano con la memoria e mancano di virtù inventiva. Ed egli, vagheggiando queste scene comiche, voleva appunto mostrare questa virtù inventiva. La commedia ha per base una data posizione trovata con la fantasia, da cui scaturiscano tutti gli effetti comici, com'è nelle *Nuvole* di Aristofane. Qualcosa di simile gli passava pel capo.

Aveva nella mente un arsenale copiosissimo di favole e di storie antiche e nuove, e ne trae materia per le sue posizioni fantastiche. Vedi sulla scena Ercole e Atlante, la Moda e la Morte, la Terra e la Luna, il Folletto e lo Gnomo, la Natura e un Islandese, Tasso e il suo Genio, Ruysch e le sue Mummie. Ciascuna di queste posizioni è ben trovata, tale che ne possano venire i più felici e straordinarii effetti estetici, specialmente comici.

Si capisce che invenzioni simili non possono essere a solo fine d'introdurre un ragionamento a due, sì che non sieno altro che una occasione o esordio al dialogo. Non val la pena di mettere in moto la fantasia, per aver come cominciare un discorso. La fantasia non dee essere semplicemente principio o introduzione, ma sostanza di tutto il dialogo, dee costituire un dialogo «*sui generis*», una scena comica.

Ora, la fantasia, che è stata potente a trovare una posizione artistica, si ritira subito e lascia fare all'intelletto. Appena spunta, pare sia colpita di sterilità, e la scena comica rimane un aborto. Sì può dire che l'autore, felicissimo a trovare il tema, si mostri incapace di svilupparlo, e non sappia che farsi del suo tesoro, che pur molto ha sudato a scavarlo.

Non mi si dica che questo nasca da partito preso, dallo storto concetto che s'è fatto della prosa, nella quale, a suo avviso, non debbe entrare immaginazione, né sentimento. Egli sa che

il dialogo non è un discorso e non è un trattato; che è un conflitto d'idee espresso nella lotta delle persone e che ci può benissimo aver luogo l'eloquenza e la immaginazione. Sa che il dialogo è uno stato mezzano tra la nuda prosa e la nuda arte, e può ricevere in sé tutti i motivi drammatici. E se è ricorso a posizioni fantastiche, è stato appunto per creare una favola atta a suscitare essi motivi.

In effetti, perché affaticarsi a trovare il Folletto e lo Gnomo, Prometeo e Momo? a tirarci con lo spettacolo nelle regioni dei fantasmi e dei morti? A che, se appena alzata la fantasia, conclusione doveva essere un ragionamento ordinario? Davvero non ne valeva la pena.

Ma no. Egli ha la mira ad una vera scena drammatica; vuol produrre effetti comici e porre in giuoco i pregiudizii volgari. Vuole e non riesce.

Posizioni fantastiche inducono singolarità non nel modo di ragionare, che è sempre quello, ma nelle impressioni e ne' moti dell'anima. Prometeo e Momo ragionano come tutto il mondo, ma con proprie impressioni e sentimenti, dov'è lo spirito comico. Non si vede che il disinganno commuova Prometeo, e non si sente la festività epigrammatica di Momo: tanto valeva mettere in quel dialogo di Prometeo un Tizio e un Caio.

Il cartellone ti dà grande aspettazione; è nientemeno una *Scommessa di Prometeo*; leggi e rimani freddo, ti par d'essere nella età della pietra, dove la vita é quasi ancora cristallizzata. In *Ercole e Atlante* il concetto è fino, e l'invenzione piccante: figurarsi la terra, tanto superba di sé, palleggiata tra due, come fosse una pallottola! Simile singolarità di concetto e d'invenzione è in *Moda e Morte,* nel *Folletto e lo Gnomo*. Sono soggetti comici, senza vena comica. E se comico c'è, è nella frase, manca lo spirito. Tentativi di caricatura e d'ironia ci sono, non manca qualche frizzo. Ma tutto è debole, « *telum sine ictu* ». Il riso non ha fiato, muore sulle labbra.

Gli è che Leopardi, com'è stato detto, potentissimo a esprimere i moti del proprio petto, non avea forza di trasferirsi al di fuori, e rappresentare una vita disforme alla sua. I suoi Momi

e Atlanti e Prometei non sono cosa viva; sono trovati di uno spirito acuto a esprimer concetti intorno alla vita, più che la vita essa medesima. Chi è Tasso? Chi è Ruysch? Chi è Colombo o Gutierrez? Sono posizioni sterili, da cui non escono fuori che concetti e ragionamenti.

Poi Leopardi non sa ridere, malgrado che lo si proponga e vi si sforzi. Il riso è in lui un atto di dispetto e di rivalsa verso gli uomini, perciò senza grazia. Le sue opinioni sono così immedesimate coi suoi dolori, che non ci entra scherzo. Manca a lui la serenità e la bonarietà, che sono le due genitrici della forza comica.

Neppure mi par che riesca negli effetti serii e tragici dell'arte, appunto per quella sua impotenza a rappresentare il mondo di fuori. Colombo, vicino a trovar terra, entra in discorso con Gutierrez. Non crediate già sia Cristoforo Colombo, quel così ardente e così credente. La scoperta dell'America si dee a questo, che Colombo era annoiato, e fuggiva la noia nel lontano Oceano. Le azioni umane non hanno altro fine che di fuggir la noia. Non è Colombo, è Leopardi che discorre così, e Leopardi non avrebbe scoperta l'America. Gli uomini atti all'opera non sentono la noia.

Né altri che sé stesso è il suo Tasso, nel quale riflette pensieri e sentimenti proprii, com'è: che l'amore rinnova l'anima, che la solitudine ravvalora l'immaginazione, che il piacere è più nell'immaginazione che nella realtà, che la vita è noia; cose dette già da lui in verso, e qui ricomparse, come gli avviene in altri dialoghi. Ma qual bisogno era di sciogliere in prosa quello che aveva così felicemente condensato in verso? Veggo un Leopardi rifritto: mi manca Torquato Tasso.

Pauroso e altamente tragico è il *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Qui troviamo lungamente proseggiato quello che disse mirabilmente in verso:

> Ma da natura
> Altro negli atti suoi
> Che nostro bene o nostro mal si cura.

L'impassibilità della Natura, che noi sogliamo chiamare madre, spaventa qualunque abbia cuore d'uomo. Quel sentimento che c'induce al culto e alla preghiera, è qui non messo in giuoco, ma strozzato dalla verità. Sotto l'Islandese intravvediamo tutto il genere umano, alle cui sorti rimane indifferente la natura e il mondo. È il pensiero di Bruto. Ma quello che rivelò a Bruto la disperazione e poteva parere bestemmia di suicida, è qui verità intuita con tranquillità filosofica, pure con tali colori e in tal forma, che te ne viene brivido, e te ne senti male. E ci par di vedere fiele in quella tranquillità; e che lo scrittore ci derida e ci dia una coltellata, con la gioia di chi si vendica. Qui s'intravvede una inimicizia della stirpe umana, nella quale ci si sente il « repulso ». Una certa misantropia balenava in quell'anima, nata all'amore, in alcuni cattivi momenti, e gli compariva sulla faccia il verde di una ironia amara, che voleva rendere piacevole, come si vede nella fine del dialogo.

XXXII

GLI ULTIMI « DIALOGHI »

Una delle fantasie più allegre di Giacomo Leopardi è il suo *Ruysch,* con tutto che vi si tratti di morte e di morti. Quella dolcezza del morire, che espresse con sentimento voluttuoso in *Amore e morte,* è il concetto intorno al quale si svolge questo dialogo. I morti testimoniano contro il pregiudizio volgare che la morte sia dolore; anzi è, come essi mostrano con l'esperienza propria e col ragionamento, piuttosto piacere che altro, quel piacere che consiste in qualche sorta di languidezza. Il canto dei morti riflette quella beltà severa e intellettuale, che troviamo in certi antichi inni teologici o filosofici, una beltà che è tutta nelle cose e dicesi sapienza, e non dà luogo a immaginazione né sentimento. Così erano i dettati de' sette sapienti; e così sono questi dettati de' morti.

E poi che Ruysch sente cantare le sue mummie, nasce una scena comica, che non ha alcuna importanza in sé stessa, e non è che una introduzione piacevole al discorso. In verità non valeva tutto questo affannarsi per venirci a dire che l'uomo non si accorge dell'istante che muore, e che negl'istanti che precedono sente meno vivamente il dolore, anzi prova una languidezza che è quasi un piacere. Ruysch, che è filosofo, fa qui il volgo, e filosofi sono i morti. La plebe rimane paurosa innanzi a quel gran dolore e a quel gran male che è il morire, innanzi a quella separazione violenta dell'anima dal corpo. Pregiudizii simili voglion esser distrutti col ridicolo, e ce lo facea sperare questa invenzione

comica, che pure, secondo il solito, è rimasta sterile. Nondimeno, come il ragionamento è breve e spigliato, e non vi mancano movenze e frasi comiche, il dialogo si legge d'un fiato, con molto diletto.

Anche più dilettevole riesce il *Copernico,* dove con brio è rappresentato il sistema copernicano con le sue conseguenze. Motivo comico è la superbia dell'uomo che si credeva imperatore dell'universo, e si trova parte minima e quasi impercettibile di quello. Il quale motivo si sviluppa naturalmente nel discorso, con una certa bonarietà allegra. Il dialogo è nato in un buon momento, quando lo scrittore se lo godeva seco stesso, con l'anima netta di ogni fede e di ogni amarezza. L'originalità non è nelle cose, ma nella invenzione non priva di umore, che è quel prendere in gioco non solo l'errore, ma la verità, non solo l'ignoranza, ma la scienza, con quella noncuranza scettica generata dal sentimento della vanità universale. La forma è spigliata e veloce, intarsiata di motti felici. Il comico non si sviluppa sino al riso; pur ti mantiene la faccia serena e contenta, come di chi si sente in un buon momento della vita, in uno stato di benessere.

Composti più tardi furono i dialoghi: il *Venditore di almanacchi* e il *Tristano.* Nel primo è notevole quella forma di ragionamento per via d'interrogazione, di cui aveva già dato esempio nel *Malambruno,* e qua e là in parecchi dialoghi. È un seguito d'interrogazioni, a cui la risposta non può essere altra se non quella che presume l'interrogazione, e mena a una conclusione a cui l'interrogato stretto dalle sue risposte non può ripugnare. L'interrogato è il venditore di almanacchi, vale a dire il volgo nel suo modo di concepire e nei suoi pregiudizii. L'interrogante, sotto nome di passeggere, è Leopardi medesimo. Il discorso è avviato naturalmente come di cosa nata lì per lì per associazione d'idee. Nelle interrogazioni e nelle risposte si vede, senza che sia espresso, il carattere dei due. L'uno, stupido, formato così a casaccio, con tardo ingegno e a bocca aperta, il quale non capisce che gli si dice, né a che gli si dice, e non gli rimane di tutto il discorso niente, e ripiglia: « Almanacchi, almanacchi

nuovi; lunari nuovi ». L'altro, uomo superiore, che tira da quella mente grossa quello che non sa uscire da sé, e lo conduce al punto che vuole, con una beffa sottile che si sente dappertutto, e non si coglie in nessuna parte.

Il ragionamento socratico è in sé stesso una ironia, un riso a fior di labbra, che l'avversario incalzato e soverchiato non è neppure nello stato di scorgere. L'ironia non è nei pensieri o nelle frasi, ma nella natura stessa del ragionamento, nel quale colui che interroga, dissimula la sua superiorità, scende a paro con l'avversario, fa l'ingenuo e l'ignorante, insino a che nella conclusione te lo accoppa. Colui, andando via confuso e ripigliando gli spiriti, può dire: — Per Dio, s'è beffato di me —. Qui non solo c'è il discorso, ma c'è il dramma, l'urto dei due caratteri nell'urto delle idee, parendo pure che tutti e due dicano il medesimo. Leopardi vi è riuscito mirabilmente; ed è certo questo dei suoi dialoghi il meglio ispirato.

Non è così felice l'ironia nel *Tristano*. È qualcosa di simile a quella che è nella *Palinodia,* un « errai, candido Gino ». Ma perché l'ironia abbia consistenza e non degeneri in freddura e in caricatura, deve pur prendere una qualche apparenza di serietà. Proporre, per esempio, un premio all'inventore delle donne fedeli e della felicità coniugale è materia di caricatura, attesa l'impossibilità della cosa; e l'ironia ti riesce fredda, perché la sua base è una finzione che per poco acquista la tua fede; e qui l'impossibilità è patente.

Perciò quella *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi* e volta a porre in ridicolo il secolo delle macchine, la quale dovrebbe essere una caricatura umoristica, fallisce al suo scopo trattata con ironia, malgrado che lo scrittore con modo ingegnoso cerchi di render credibili cose impossibili. Il medesimo può dirsi dell'ironia nel *Tristano*. Leopardi vuol far credersi un convertito, o che abbia fede ora a tutte quelle cose a cui crede il secolo, cioè a dire alla felicità della vita, alla perfettibilità indefinita dell'uomo, sì che la umana specie vada ogni giorno migliorando e i buoni crescano continuamente, e che il secolo sia superiore a tutt'i passati e cose simili. Ma l'ironia

è uccisa quasi nel tempo stesso ch'è nata, per la serietà delle cose che dice in contrario, ed è di fattura così grossolana che non la può dare a intendere neppure a quel melenso amico che l'ode. Il quale, destituito di ogni personalità, e piuttosto automato o pappagallo che uomo, sta lì unicamente perché Leopardi si sfoghi, e dica tutto quello che gli sta nel cuore.

Ma se l'ironia è insipida e riesce una freddura, il dialogo, posto pure che sia in sostanza un soliloquio, è una prosa piena di sentimento. Leopardi s'è dimenticato di quel suo tipo astratto e rigido di prosa intellettuale, ove non debbe entrare immaginazione, né sentimento, e si lascia dietro ogni imitazione antica e classica. Ci si sente la prosa de' suoi diciotto anni, quando scriveva a Giordani, un ritorno di gioventù. Il cuore, lungamente cruciato e compresso, trabocca. Gli altri dialoghi sentono più o meno di solitudine, di attriti astratti, non sperimentati nella comunanza umana. Ora quei filosofi del progresso e de' lumi ch'egli erasi sforzato di berteggiare socraticamente, gli stanno lì in presenza, e berteggiano lui a loro volta. A sentire questi felici mortali, Leopardi aveva linguaggio di malato, e giudicava il mondo col suo umor nero, e la sua salvatichezza, e la sua nimicizia degli uomini era dispetto di vanità offesa, e non intendeva il secolo, e da' suoi libri veniva molto male. Leopardi piglia un tuono ironico, ma il cuore è pieno, e prorompe fin dal principio. Faccia livida e labbra convulse non possono ridere. E alza subito il tuono sdegnoso, altiero, sprezzante. Diresti che, già sentendo la morte, si alzi egli medesimo il piedistallo e scriva il suo epitaffio. Il *Tristano* ha la solennità di un testamento.

Qui la prosa ha calore e pienezza e rigoglio, e corre svelta e libera, con andatura quasi moderna. Ci si sente il fiato del secolo, un ambiente vivo. Il frizzo è amaro, il sarcasmo è pungente, l'ira è eloquente; tutto viene da passione vera. L'ultima pagina sembra una variazione dell'ultima strofa in *Amore e morte,* una melodia che si continua.

I dialoghi e le altre prose di Giacomo Leopardi sono inferiori alle sue poesie, e valgono meno per sé stesse che a illustrar quelle. Nondimeno vi si scorge un ingegno superiore, e una for-

midabile coesione e consistenza d'idee. Come filosofo, gli manca sufficienza di studi, esattezza di analisi e altezza di sguardo. Pure è in lui un vigor logico, di cui in Italia è raro l'esempio, e spesso non sai come cavarti da quella stretta. La sua infinita erudizione e l'educazione del suo spirito, classica e antica, ricoprono di una cert'aria pedantesca la sua originalità.

Un serio valore filosofico non hanno i suoi scritti in prosa. E quanto a' dialoghi, se qua e là possiamo notare potenza d'invenzione e fecondità di posizioni, cavate dallo stesso fondo d'idee, la sterilità dello sviluppo e il difetto di genialità comica toglie ch'essi sieno perfetta opera di arte.

Il *Tristano* ci annunzia un Leopardi già da un pezzo mescolato tra gli uomini, in ambiente vivo e moderno. Di questo nuovo Leopardi è tempo che noi ci occupiamo.

XXXIII

A FIRENZE

Leopardi, tornato di Bologna in Recanati gli 11 di novembre del 1826, vi dimorò sino al 23 aprile del 1827. Cosa fece in questo tempo? Curò la stampa del suo *Petrarca,* lavorò intorno alla *Crestomazia,* oltre cose di minor momento. Appena fu in Recanati, già desiderava Bologna. Il 15 dicembre scriveva al Brighenti:

> Sento qui un poco men freddo che a Bologna, di corpo; ma d'animo ho un freddo che mi ammazza, e ogni ora mi par mille di fuggir via.

Quel freddo dell'animo era la tristezza di una « solitudine continua e assoluta », come scrive il 9 febbraio. E s'aiuta scrivendo lettere, o qualche articolo per il *Nuovo Ricoglitore,* cercando spesso notizie letterarie, ricordando con desiderio gli amici e le amiche di Bologna, soprattutto il Brighenti e il buon Pepoli e l'amorosa Antonietta Tommasini. S'affaticò tanto intorno alla *Crestomazia,* che a' primi di marzo aveva già fatto lo spoglio di oltre settanta autori. Aggiungi le correzioni di stampa delle *Operette morali* che il fido Stella pubblicava in Milano. E se si pon mente che qualche dolcezza gli dovea pur venire dall'usanza domestica, volendo egli un gran bene alla Paolina e a Carlo, e che di salute non era male, cessatogli anche quel mal d'intestini che lo travagliava a Bologna; si vede che quel suo freddo d'animo e quella sua tristezza di solitudine non si deve poi prendere alla lettera. Potea ben sentirsi tristo in certi momenti;

ma la tristezza non era il suo stato normale in quel soggiorno di Recanati. E si vede anche dallo stile sciolto e ricordevole, se non affettuoso, ch'è nelle sue lettere.

Di una qualche importanza sono le due ultime lettere che troviamo di lui scritte in Recanati. L'una è del 18 aprile, alla sua cara Antonietta Tommasini, in risposta ad una « graziosa » ed « elegante » lettera, occasionata dal suo « piccolo » articolo stampato nel *Ricoglitore*. L'articolo non era altro che il suo *Discorso* in confutazione del Giordani, premesso al suo volgarizzamento dal greco di una orazione di Gemisto Pletone.

In quel discorso Leopardi stima non inglorioso e non inutile il volgarizzare, contro la sentenza di Pietro Giordani; loda Pletone, come vicinissimo agli antichi greci per bontà di lingua; e piglia occasione a magnificare la nazione greca, la quale

per ispazio dintorno a ventiquattro secoli, senza alcuno intervallo, fu nella civiltà e nelle lettere, il più del tempo, sovrana e senza pari al mondo, non mai superata: conquistando, propagò l'una e le altre nell'Asia e nell'Africa; conquistata, le comunicò agli altri popoli dell'Europa... All'ultimo, già vicina a sottentrare a un giogo barbaro, e perdere il nome, e, per dir così, la vita, parve che a modo di una fiamma, spegnendosi, gittasse una maggior luce: produsse ingegni nobilissimi, degni di molto migliori tempi; e caduta, fuggendo molti di essi a diverse parti un'altra volta fu all'Europa, e però al mondo, maestra di civiltà e di lettere.

In questo tempo la Grecia faceva sforzi grandi per rivendicarsi a nazione, accompagnati dalla simpatia dell'Europa civile. Un lampo di questa simpatia splende nel magnifico elogio, che Leopardi intuona alla Grecia a proposito di Gemisto Pletone, lui alieno da distrazioni e da digressioni. Pure, si astiene da qualunque accenno alla immane lotta. E questo per freddezza all'entusiastica Antonietta, e gli grida che i greci sono nostri fratelli. Leopardi risponde:

Ancor io riguardo i poveri greci come nostri fratelli; e se più si fosse potuto dire in loro favore, lo avrei detto certamente in quell'articolo: nondimeno, considerata la impossibilità in cui siamo di parlare liberamente, mi pare di averne detto abbastanza.

Metto pegno che l'Antonietta non dové rimaner contenta di questa secca risposta. Quella caldezza di cuore, che ispirò le canzoni patriottiche, non c'è più. Tutto ciò che vive al di fuori, opera tardamente e scarsamente sopra questo essere concentrato.

L'ultima lettera è a Puccinotti, secca al solito, e finisce in uno scoppio di bile:

. . . porca città, dove non so se gli uomini sieno più asini o più birbanti; so bene che son l'uno e l'altro.

E conchiude:

La prima volta che in Recanati sarò uscito di casa, sarà dopo dimani, quando monterò in legno per andarmene.

Questo fu il suo addio a Recanati. L'anima era già a Bologna, in mezzo alla cordialità delle famiglie Tommasini e Brighenti, tra cari e stimati amici, come il Costa, lo Strocchi, il Marchetti, il Pepoli, l'Orioli, il Maestri, il Colombo, il Taverna. Il povero Leopardi vi si sentiva stimato e amato, e questo era il balsamo che gli raddolciva il carattere.

La sua breve, ma lieta dimora in Bologna fu dal 26 aprile al 20 giugno. Alla sua Paolinuccia scrive:

La stagione qui è ottima, e io mi diverto un poco più del solito, perché, grazie a Dio, mi sento bene, . . . e perché gli amici mi tirano, sono stato all'Opera già due volte.

Vi continuò lo spoglio degli autori e le correzioni de' *Dialoghi,* attendendo l'arrivo dello Stella.

Il buon libraio gli confermò le sue commissioni, co' soliti dodici scudi al mese. Voleva da lui anche un *Cinonio*; ma Leopardi, che dopo il *Petrarca* e la *Crestomazia* non voleva sobbarcarsi a un altro lavoro di schiena, promise di tentare il Costa, e non fece nulla, saputo esser l'uomo divenuto, « così pigro, che sarebbe quasi impossibile indurlo ad assumere una lunga fatica ».

Ripartì lo Stella per Milano, recando seco come trofeo la *Crestomazia*, alla quale non mancava altro che la prefazione. E Leopardi co' dodici scudi nell'immaginazione, tutto lieto andò nella sospirata Firenze.

Viaggio ottimo. Ma appena giunto, quel suo « brutto mal d'occhi invece di migliorare peggiora », e lo costringe « a stare in casa tutto il dì, senza né leggere né scrivere », e non può uscir fuori « se non la sera al buio, come i pipistrelli ». Aggiungi un mal di denti, che lo tiene inquieto: « la malinconia che mi dà questa sciocchezza da un mese in qua, non è credibile ». L'operazione chirurgica gli sta sempre nel pensiero, « come una condanna da eseguirsi », e che lo « spaventa come un ragazzo ». Ma questi suoi incomodi, ch'egli dice senza conseguenza, non gli impediscono di scrivere alla sorella il solito « grazie a Dio, sto bene ». Nelle sue lettere tocca appena di questi piccoli accidenti della vita, e se ne lamenta solo, perché gli tolgono di scrivere agli amici così spesso come vorrebbe, e perché non gli è dato di vedere molte cose notabili di Firenze. La sua tristezza non gli reca impazienza e non dolore, come di uomo che vi sia già avvezzo. La sua facoltà di affetto non pare scemata. Scrive con effusione a Carluccio, a Paolinuccia, alla cara Adelaide, alla signora Antonietta, e si ricorda volentieri degli amici di Bologna, nome per nome. Se non potea veder Firenze, era pur visitato da' primarii cittadini, da tutta quella compagnia di letterati ch'erano intorno al Vieusseux, e di cui dice: « Sono tutti molto sociali, e generalmente pensano e valgono assai più de' bolognesi ». Tra quelli era Giordani, e Niccolini, e Frullani, e Capponi, e Lambruschini, e Montani. Più tardi conobbe il « signor » Manzoni, col quale si trattenne a lungo: « uomo pieno di amabilità e degno della sua fama ». Impressioni molto vive non pare che ricevesse dalle amichevoli e interessanti conversazioni, di cui non è cenno nemmeno ai più famigliari. Dice a Brighenti:

Io vivo molto malinconico, nonostante le molte gentilezze usatemi da questi letterati: tra i quali, tutti i primari, compreso Niccolini.

Scrive al papà che ha fatto conoscenza e amicizia « col famoso Manzoni di Milano, della cui ultima opera tutta l'Italia parla ». Esposizione secca del fatto, quasi egli fosse marmo, quantunque indovini la sua soddisfazione della visita del Niccolini, e della conoscenza col Manzoni. Questo stato marmoreo è detto dall'autore stoico de' *Dialoghi* « indifferenza filosofica », ed è quel medesimo che, giovane, quando sentiva più, chiamava con disperata energia « ferreo sopore ». Talora se ne stanca, e presente e chiama la morte:

> Sono stanco della vita, scrive al Puccinotti, stanco della indifferenza filosofica, che è il solo rimedio de' mali e della noia, ma che infine annoia essa medesima. Non ho altri disegni, altre speranze che di morire.

Il ferreo sopore era pur poetico, perché congiunto con la fresca rimembranza di un altro stato, e col sentimento e il dolore della privazione. L'indifferenza filosofica è affatto prosaica, divenuta un'abitudine contro la noia, ed essa medesima noiosa.

In qualche momento d'umor nero Leopardi si ribella contro l'abitudine, sente il peso dell'indifferenza, e può dire: « Certo è che un morto passa la sua giornata meglio di me ». Quel passar la giornata « con le braccia in croce », quell'ozio « più tristo assai della morte », a cui lo costringe il mal d'occhi, è talora più forte della sua indifferenza filosofica, e gli abbuia la vita, non sì che gli dia virtù di farne una rappresentazione poetica, come fece già del ferreo sopore. Ma in generale la sua vita è tollerabile, messe le distrazioni che gli venivano dalle « molte conoscenze » e dai « buoni amici » e più in là dalla vista di Firenze, quando lo stato degli occhi gli consentiva uscire di giorno. Nelle sue lettere troviamo un umore uguale e prosaico, simile allo stato ordinario della più parte degli uomini, ciò ch'egli chiama indifferenza; il quale gli vieta o gl'inaridisce le impressioni, così tardo il sentire, come è tardo il suo respiro e la sua digestione.

Scrivendo al carissimo signor padre il 4 ottobre, sappiamo che gli occhi sono migliorati e che comincia a uscire di giorno.

Ma s'affanna pe' « quartieri d'inverno », perché il clima di Firenze « non è molto freddo », ma è « infestato continuamente da venti e da nebbie », come a Recanati, e il vento è « suo capitale nemico ». Cerca un clima caldo. Stella offre Como. Ma è troppo lontano. Pensa a Roma. Ma il lungo viaggio e la lontananza dal « mondo civilizzato » ne lo distoglie. Si risolve per Massa di Carrara, clima ottimo, simile a quel di Nizza : « non vi nevica mai, si esce e si passeggia senza ferraiuolo; in mezzo alla piazza pubblica crescono degli aranci piantati in terra ». Ma in sul più bello muta pensiero, ed eccolo in Pisa, spintovi da Giordani, ch'era tornato di colà contentissimo. Partì da Firenze la mattina del 9 novembre, e fu a Pisa la sera, viaggio di cinquanta miglia.

XXXIV

A PISA

Scrive alla Paolina:

Sono rimasto incantato di Pisa per il clima: se dura così, sarà una beatitudine... Qui ho trovato tanto caldo, che ho dovuto gettare il ferraiuolo e alleggerirmi di panni..... *Lung'Arno* è uno spettacolo così bello, così ampio, così magnifico, così gaio, così ridente che innamora..... vi si passeggia poi nell'inverno con gran piacere, perché v'è quasi sempre un'aria di primavera; vi brilla un sole bellissimo tra le dorature dei caffè, delle botteghe piene di galanterie, e nelle invetriate dei palazzi e delle case, tutte di bella architettura..... un misto di città grande e di città piccola, di cittadino e di villereccio, un misto così romantico che non ho mai veduto altrettanto. A tutte le altre bellezze si aggiunge la bella lingua. E poi vi si aggiunge che io, grazie a Dio, sto bene, che mangio con appetito, che ho una camera a ponente, che guarda sopra un orto, con una grande apertura tanto che si arriva a veder l'orizzonte.

Queste impressioni ripete, ora l'una, ora l'altra, e quasi con le stesse parole, agli amici. Pisa è « un paradiso », il clima è « divino ». Il padre lo esortava a tornare in Recanati. Egli negava, descrivendo la sua vita in Pisa.

Qui non v'è mai vento, mai nebbia; v'è sempre ombra, e se si hanno giornate piovose, è ben difficile che non trovi un intervallo di tempo da poter passeggiare. Infatti, dacché sono in Pisa, non è passato giorno che io non abbia passeggiato per due in tre ore: cosa per me necessarissima, e la cui mancanza è la mia morte;

perché il continuo esercizio de' nervi e muscoli del capo, senza il corrispondente esercizio di quelli delle altre parti del corpo, produce quello squilibrio totale nella macchina, che è la rovina infallibile degli studiosi, *come io ho veduto in me per così lunga esperienza*... Qui per tutto decembre abbiamo avuto ed abbiamo una temperatura tale, che io mi debbo difendere dal caldo più che dal freddo. Oltre la passeggiata del giorno, esco anche la sera, spesso senza ferraiuolo; leggo e scrivo a finestre aperte.

Al padre scrive:

Ho qui parecchi amici, e più ne avrei se volessi far visite; perché da per tutto mi è usata assai buona accoglienza.

In casa Cioni conobbe il Colletta, e conobbe anche il Carmignani e Rosini. E dice al padre:

Qui tutti mi vogliono bene, e quelli che parrebbe dovessero guardarmi con più gelosia sono i miei panegiristi ed introduttori, e mi stanno sempre attorno.

Questo non vuol dire che a volta non si lagni del mal di nervi e dello stomaco e degli intestini, e che trema da mattina a sera, e che non può studiare. All'Antonietta dice:

Questi miei nervi non mi lasciano più speranza; né il mangiar poco, né il mangiar molto, né il vino, né l'acqua, né il passeggiare le mezze giornate, né lo star sempre in riposo, insomma nessuna dieta e nessun metodo mi giova. Non posso fissare la mente in un pensiero serio per un solo minuto, senza sentirmi muovere una convulsione interna.

Il 5 maggio del 1828 scrive a Giordani:

La mia vita è noia e pena: pochissimo posso studiare, e quel pochissimo è noia medesimamente... La mia salute è sempre tale da farmi impossibile ogni godimento: ogni menomo piacere mi ammazzerebbe: se non voglio morire, bisogna ch'io non viva.

In questo modo di scrivere c'è del nuovo: non sono le solite lamentanze, a cui l'indifferenza filosofica toglieva ogni colore; c'è qui dentro il sospiro e la lacrima, c'è la partecipazione dell'anima. « Il perfetto scrittore italiano », come Giordani lo aveva preconizzato, continua così:

Quest'anno passato (in Firenze) tu mi hai potuto conoscere meglio che per l'addietro; hai potuto vedere ch'io non sono nulla: questo io ti aveva già predicato più volte; questo è quello che io predico a tutti quelli che desiderano di aver notizia dell'esser mio. Ma tu non devi perciò scemarmi la tua benevolenza, la quale è fondata sulle qualità del mio cuore, e su quell'amore antico e tenero che io ti giurai nel primo fiore de' miei poveri anni, e che ti ho serbato e ti serberò fino alla morte. E sappi (o ricordati) che fuori della mia famiglia tu sei il solo uomo il cui amore mi sia mai paruto tale da servirmene come di un'ara di rifugio, una colonna *dove la stanca mia vita s'appoggia.*

Nel 1819 diceva: « Io sono già vissuto », e scriveva gl'*Idillii*; nel 1828 dice: « Io non sono nulla », e indovini dalla forma insolitamente colorita che già risorge, già ha sacrificato alla Musa. Ci è il sentimento della sua infelicità, non sonnolento nella sua indifferenza filosofica, ma vivo e poetico; e lo vedi in quell'« amore tenero giurato nel primo fiore de' poveri anni », in quell'« ara di rifugio », in quella « colonna a cui s'appoggia la stanca vita ». Giordani non ne capì nulla; non capì che il fuoco dalla cenere divampava, e gli risponde i soliti conforti. La dimora in Firenze, le nuove amicizie, le illustri conoscenze, le interessanti conversazioni, il vivo di una lingua divina non gli furono inutili, e fiorirono insieme con la salute sotto il dolce calore del clima pisano. Acquista un'alacrità insolita. Messa da banda col consenso dello Stella l'*Enciclopedia,* non senza avere accumulato materiali per nuovi lavori che gli giravano in mente, e posta mano alla *Crestomazia poetica,* l'ebbe condotta a termine in poco tempo. E insieme l'immaginazione gli si è svegliata, la facoltà del sogno ritorna, il passato gli si ripresenta vivo, quel lungo torpore ch'egli chiamava indifferenza è cessato. I nervi lo

molestano, ma il sangue circola più libero, più vivace, tra quell'aria pura, e gli rimette in moto tutte le sue facoltà. Le sue passeggiate dventano poetiche; la via « deliziosa » per la quale suole andare, è battezzata dalla sua immaginazione, è chiamata la « Via delle rimembranze ». E così camminando « sogna a occhi aperti », s'abbandona all'onda delle sue immaginazioni, gli pare « di esser tornato al suo buon tempo antico », come il 25 febbraio scrive alla Paolina. E il 2 maggio le fa questa confidenza:

Io ho finita oramai la *Crestomazia poetica*: e *dopo due anni ho fatto dei versi quest'aprile, ma versi all'antica, e con quel mio cuore d'una volta.*

Ciò che non gl'impedisce di scrivere tre giorni dopo al Giordani quella triste lettera: « Io non sono nulla »!

Leopardi è risorto e canta il suo risorgimento.

XXXV

« IL RISORGIMENTO »

E che è questo risorgimento di Leopardi? Forse è divenuto felice? No. Anzi è più vivace la coscienza della sua infelicità:

> Mancano, il sento, all'anima
> Alta, gentile e pura,
> La sorte, la natura,
> Il mondo e la beltà.

Forse gli volse un riso la speranza? No. Anzi la sua trafittura è d'averla perduta per sempre:

> Ahi della speme il viso
> Io non vedrò mai più.

Sono mutate le sue idee sul mondo? L'immagine, l'errore sono non più errore, ma cosa salda; sono la verità? No.

> Dalle mie vaghe immagini
> So ben ch'ella discorda:
> So che natura è sorda,
> Che miserar non sa;
> Che non del ben sollecita
> Fu, ma dell'esser solo...

La morte della speranza, l'impura vista della infausta verità, il sentimento della sua infelicità non è qui affievolito, anzi vi è ribadito e illuminato. Perché, dunque, si sente risorto? Cosa è

risorto in lui? La facoltà di sentire, di cui parlava a Jacopssen, o, come ora dice, il cuore. E perché la vita non è a suo avviso altro che facoltà di sentire, d'immaginare, d'amare, è in lui risorta la vita; si sentiva morto, ora torna a vivere. E canta la risurrezione della sua immaginazione, del suo sentire.

Risorgono i dolci affanni, i teneri moti della prima età; rivede la bella natura, così come la vedeva allora, inesperto delle cose; e ora, malgrado l'esperienza della vita e la vista della verità, sente con maraviglia in sé « rivivere gl'inganni aperti e noti ». Questa rappresentazione del suo nuovo stato acquista rilievo da quello stato di sopore, ove le stesse cose gli comparivano innanzi morte. Ed hai una rappresentazione, in antitesi, della natura, così come compariva a lui in quel doppio stato, morta e viva.

Queste cose non le dice già con quel disordine, con quella veemenza, con quell'improvviso ch'è la parola dell'entusiasmo giovanile. Ha racquistato i moti e i sensi della gioventù, ma non l'ingenuità di quella; ora sa troppo, e parla con ironia della sorda Natura che pure allora benediva:

> Purché ci serbi al duolo,
> Or d'altro a lei non cal.

Il suo piacere non è puro e non è intero. Qui non c'è l'inno e non c'è l'ode. Il piacere è contenuto dal sapere, dalla presenza del vero, che vi apparisce come fosca nuvola in cielo sereno; con questo, che la nuvola qui è l'immutabile verità e il cielo è la mutabile apparenza. Che importa? Se l'apparenza dura, non chiamerà spietato l'autore della vita. Non è una riconciliazione, è una concessione. Consente solo di non chiamarlo spietato, e « *sub conditione* », « se ».

La situazione poetica non è nel primo momento dell'entusiasmo, quando egli si sente rivivere, ma in un momento posteriore o di riflessione, interrogando sé stesso, riandando la sua vita, e descrivendo e spiegando il nuovo uomo che s'è formato in lui.

Perciò la poesia prende una forma storica e riflessiva. Non si dipinge egli nel punto che piange e ammira e il cuore gli batte.

Ha pianto, ha mirato, ha palpitato. Ora ci riflette sopra. La mente rimane sovrana, e distribuisce con ordine e con chiarezza tutte le parti, con orditura semplice, con moto diritto e soave, senza indugio e senza fretta. Non c'è immagine e non impressione così viva che lo svii e gli rompa il filo del pensiero.

Le rimembranze non s'affollano, e non s'incalzano, ma si svolgono l'una dall'altra, come onde di mare. Diresti che riviva la sua vita nella sua naturale successione. I dolci affanni della prima età, e quando mancarono, il dolore della mancanza, e quando mancò il dolore, una tristezza ch'era ancora dolore, e infine il sopore, abbandonata ogni resistenza:

> Quasi perduto e morto
> Il cor s'abbandonò.

questi varii stati della vita gli tornano innanzi l'uno appresso all'altro, l'uno uscito dall'altro. Si può credere che ci sia un po' di sottigliezza in quel dolore che manca, e nel pianto del dolore mancato, che è una tristezza, la quale è ancora dolore. Ma chi ha studiato bene tutte le diverse stazioni del suo martirio, vedrà che Leopardi è qui non meno acuto che vero esploratore del suo passato. La finezza e profondità dell'osservazione ti costringe a pensare per coglier bene così delicate gradazioni tra dolore, tristezza e sopore e, pensando, gusti il piacere intellettuale di scoprirle vere. Tu senti, e acquisti insieme un abito riflessivo che ti dispone a spiegare quello che senti. E tale appunto è il carattere di questa poesia.

Or che gli sta tutto il passato innanzi, l'uomo nuovo ricorda quale gli appariva il mondo allora, e lo rifà co' più brillanti colori di una fantasia ridesta. Quella natura, che non valse a trarlo dal duro sopore, era pure così bella: il canto della rondine, la squilla vespertina, il fuggitivo sole, una candida ignuda mano; e ora la rivede con sentimento nuovo, e l'accompagna co' più cari vezzi dell'immaginazione. Questa rappresentazione vivace dà rilievo a quello stato d'insensibilità ch'egli caratterizza in pochi indimenticabili tratti, con una chiarezza uguale alla finezza. Certi contrasti e certi epiteti, come l'età decrepita e l'aprile degli

anni, i giorni fugaci e brevi, imprimono in questa rappresentazione il moto del sentimento.

Con quel grido di maraviglia e di tenera commozione che il cieco senza speranza rivede improvviso il sole, con quel sentimento prorompe qui il grido del redivivo. Non ci è gradazione, non c'è a poco a poco; il passaggio è brusco, violento, come innanzi a un miracolo. Non è una evoluzione, come si dice oggi; è una rivoluzione:

> Chi dalla grave, immemore
> Quiete or mi ridesta?
> Che virtù nova è questa,
> Questa ch'io sento in me?

Quasi non crede agli occhi suoi; non crede quasi a' proprii moti. Dunque, è vero? dunque, il core è risorto? Oh sì. E raccoglie e accumula le nuove bellezze e le nuove impressioni con così precipitevole impeto ritmico, che pare voglia tutto in un sorso assaporare il suo godimento.

Qui è il tuono più alto del sentimento, che va lentamente digradando. Comparisce il crudo fato, il tristo secolo, l'ignuda gloria, la bellezza vuota. In lui non ci è altro di risorto che il cuore, se pure... E in questo « se » vanisce il canto, quasi in un sospiro malinconico di una mezza soddisfazione. Qui tutto è vero, tutto è a posto. Forse c'è di troppo l'insistenza sulla vacuità della donna, dove sospetti qualche ricordo personale, che intorbida le proporzioni dell'armonia, chi sa! un momento di cattivo umore contro le fiorentine, al quale dà sfogo in una lettera, o il disprezzo di quella strega bolognese, di cui scrive a Papadopoli. È un « reliquato », come dicono i medici, nella vita nuova. E ci trovi insieme un presentimento dell'*Aspasia*.

In questo *Risorgimento* non solo l'asprezza, il latinismo, la solennità è liquefatta, ma anche il metro e il ritmo. Hai settenarii metastasiani, de' quali il primo versetto sdrucciola nel secondo, richiamato dalla rima nel terzo, che va a declinare subitamente nel quarto, formando periodetti liquidi, veloci, e talora con ripigliate, di una movenza melodiosa. Le imma-

gini sono vaghe, e le diresti note musicali, se nella loro generalità non fossero precise. E sono tutte attirate in un movimento ritmico, che, accompagnato dal gioco vario degli accenti, esprime le gradazioni del sentimento. Chi ha studiato bene il meccanismo de' nostri versi, e soprattutto del nostro potentissimo settenario, in cui la posizione dell'accento quasi senza limite ti dà le più varie intonazioni, ammirerà gli effetti musicali che ha saputo cavarne il poeta, come nota della intensità e della velocità delle impressioni. Perciò questa si può chiamare la poesia del sentimento o del cuore.

Essa è il preludio musicale alle nuove poesie, alla sua terza maniera.

XXXVI

IL NUOVO LEOPARDI

In marzo 1829, scrivendo Leopardi a Colletta, pone tra i suoi castelli in aria, in primo luogo:

> *Storia di un'anima,* romanzo che avrebbe poche avventure estrinseche e queste sarebbero delle più ordinarie: ma racconterebbe le vicende interne di un *animo nato nobile e tenero, dal tempo delle prime ricordanze fino alla morte.*

Or questa *Storia di un'anima* non era altro che la storia della sua anima, le cui note fondamentali sono nel *Risorgimento,* dove con vivace profondità è rappresentata tutta la sua vita intima. Il mondo nella sua mente è già fissato, ridotto a domma, il cui catechismo è nel *Risorgimento.* Egli è giunto alla conclusione della infelicità universale ed irrimediabile, come ha dimostrato già ne' suoi dialoghi. Ora non discute più, non dimostra, non lotta, non s'illude. Quel mondo, divenutogli chiaro e fisso come un assioma, è oramai il d a t o e l'a n t e c e d e n t e di ogni sua concezione. E lo tratta come cosa sua, e lo situa e lo fa suonare, cavandone tutte le note che l'istrumento può dare.

Questo concetto del mondo non gli viene innanzi così improvviso che induca nel suo essere una mutazione violenta. Ci è giunto per gradazioni quasi insensibili, e, quando ci si è trovato in mezzo, gli è parso un fatto quasi naturale ed ordinario. Perciò non ci è alcuna proporzione tra un concetto così disperato e la sua vita divenuta per l'abitudine cosa tollerabile. Non è

che i suoi mali fossero diminuiti; ma l'uso quotidiano ne aveva rintuzzato il sentimento. E non gli mancavano conforti preziosissimi, soprattutto quello dell'amicizia, che raddolcivano la sua ipocondria.

Molte donne gli furono amiche vere, come l'Adelaide Maestri, e la patriottica Antonietta, e la Lenzoni, e più tardi la Paolina Ranieri.

Anche di alcune letterate ebbe l'amicizia, come fu della Franceschi e della Malvezzi. Furono relazioni brevi, perché l'ultima volta che manda un saluto alla Franceschi, per mezzo del bravo Puccinotti, dice: « Se se ne cura », e di un lavoro della Malvezzi parla con compassione sprezzante: « Povera donna! lo avevo già letto ». Pare che la nobile signora volesse fargli correggere il manoscritto, e che egli se ne schermisse.

Pure, non gli bastava l'amicizia, voleva l'amore, e facilmente s'illudeva e s'impaniava, facendo triste esperienza delle donne, e volgendo talora l'amore in disgusto. Così fu con la bolognese, intorno alla quale scherzava Papadopoli; né incontrò meglio in Firenze; anzi scrive a Giordani:

Questi viottoli che si chiamano strade, mi affogano; questo sudiciume universale mi ammorba; queste donne *sciocchissime, ignorantissime e superbe*, mi fanno ira.

Scrive all'Antonietta:

Io non ho bisogno di stima, né di gloria, né d'altre cose simili; ma ho bisogno d'amore.

E ne ha bisogno tale, che talora con gli amici e con le amiche prende linguaggio d'amore, col Giordani, col fratello Carlo, con la Tommasini, con l'Adelaide. Questo non era artifizio ed abitudine di frase, come in Pietro Giordani, ma sfogo inconscio di un cuore vergine. E meritò di avere intorno a sé non solo ammiratori, ma amici veri e caldi, come il Giordani, il Pepoli, il Tommasini, il Brighenti, il Puccinotti, il Papadopoli, lo Stella, il Capponi, il Ranieri, il Colletta. Così s'era ito formando intorno

al caro sventurato un ambiente morale, che gli ammolliva il carattere, e gli concedeva un'espansione socievole.

Non è a credere che questi amici fossero tutti concordi nelle opinioni; anzi Leopardi, in mezzo a loro, spesse volte si sentiva solo. Un vincolo letterario c'era. I suoi amici stimavano perfetto esemplare di lingua le sue *Operette morali*, trombettiere il Giordani; e non videro con piacere conferito il premio alla *Storia d'America* del Botta dagli Accademici della Crusca, i quali pregiarono più l'affettazione e l'esagerazione dell'uno, che la modesta naturalezza dell'altro.

Ma se lodavano assai le sue prose e poesie, soprattutto per l'odore di classicismo, o, come dicevano, per bontà di lingua e di stile, in tutto l'altro erano distantissimi dal loro amico. In quel tempo gli animi, piegati dalla reazione che successe al Ventuno, già s'andavano rialzando, massimamente in Toscana, dove parecchi esuli o emigrati illustri s'erano raccolti, militando attorno al Vieusseux co' letterati nativi. Sotto a quel mite governo si rinfrancavano. E già l'*Antologia* avea presa molta voga: ove scrivevano i migliori, non senza qualche allusione politica. E Colletta scriveva le sue vendicatrici storie, e Niccolini le tragedie. Si formava una letteratura, la cui eco, trasmessa dalle sette, s'insinuava all'orecchio, penetrando nelle scuole e ne' convegni in tutte le parti d'Italia. Il programma dell'azione immediata avea cesso il luogo al programma educativo, o evolutivo, come si direbbe oggi, e con questo intento Leopardi più giovine avea scritto le canzoni alla Paolina e al vincitore del pallone. I due programmi erano uno negli spiriti, sicché s'andava dall'uno all'altro, secondo l'occasione. Le menti si volgevano a nuovi studi, alle scienze storiche, all'economia, alla statistica, e cercavano miglioramenti civili, o, come si dice oggi, sociali, vietati i politici. In luogo di libertà si dicea civiltà e cultura: sotto altri nomi era la stessa musica; le più umili e le più audaci aspirazioni si comprendevano tutte sotto il nome di « progresso ». Comparvero liberali e democratici anche tra' cattolici, come il Tommaseo e il Manzoni. Pur allora erano usciti i *Promessi sposi*, e il successo era universale. La finezza italiana capiva e

celebrava tutti, così il religioso Manzoni, come l'ateo Giordani, e così i moderati, come i settarii e i rivoluzionarii.

Or questo movimento degli spiriti non trovava più forza, capace di riceverlo, nell'anima stanca di Leopardi. Da questo lato si può dire veramente ch'egli era vissuto. Biasima un suo concittadino morto per l'indipendenza greca. Antonietta gli scrive una lettera con ardore patriottico, ed egli la loda augurando sentimenti simili alle donne italiane, ma con stile rimesso e ordinario; il cantore di Paolina non ci è più. A lui, ch'era giunto al concetto della infelicità universale, quelle economie e statistiche, quelle riforme civili, quelle teorie di progresso e di felicità dei popoli movevano il riso, e gli doveva far male quella sicumera, quella burbanza de' più a sciorinar dottrine venute in moda. Ecco in che modo scrive da Firenze a Giordani nel 1828:

Mi comincia a stomacare il superbo disprezzo che qui si professa di ogni bello e di ogni letteratura: massimamente che non mi entra poi nel cervello che la sommità del sapere umano stia nel saper la politica e la statistica. Anzi, considerando filosoficamente l'inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall'età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli Stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità de' popoli si può dare senza la felicità degl'individui. I quali sono condannati alla infelicità dalla natura, e non dagli uomini, né dal caso: e per conforto di questa infelicità inevitabile mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni. Così avviene che il dilettevole mi pare utile sopra tutti gli utili, e la letteratura utile più veramente e certamente di tutte quelle discipline secchissime, le quali, anche ottenendo i loro fini, gioverebbero pochissimo alla felicità vera degli uomini, che sono individui e non popoli; ma quando poi gli ottengono questi loro fini? Amerò che me lo insegni un de' nostri professori di *scienze storiche*.

Qui ci è in germe la *Palinodia*.

Con questa disposizione d'animo e con queste opinioni, si può facilmente intendere che la corda patriottica non rendeva

più suono, credendo egli così poco alla felicità dei popoli come a quella degl'individui.

La guerra greca, la Rivoluzione francese, i moti italici, i tedeschi nello Stato papale, sono cose quasi a lui indifferenti.

Essendo così scarsa comunione intellettuale tra lui e i suoi amici, si potea credere che non gli fosse molto cara quella compagnia. Pure lì era il suo conforto. Tornato di Pisa in Firenze, vi si sentiva « come in un deserto », quando gli mancava Vieusseux e la sua compagnia; l'amicizia copriva qualsiasi difformità di sentimenti. Già non potea dissimulare a sé stesso quanto di nobile era in quelle loro aspirazioni. Poi, per indole era tollerantissimo e dolcissimo; nelle conversazioni non aveva né pretensioni, né ostinazioni, e non puntigli e non dispetti, com'era del Tommaseo; s'accomodava col silenzio alle opinioni altrui, nemico di dispute e di brighe, e inetto a far proseliti, a far valere i suoi concetti. I sentimenti del Manzoni stavano a gran distanza dai suoi; pur sempre lo nomina con lode. Scrive al padre sempre misurato e accorto, e talora con linguaggio e sentire paterno, per non dispiacergli. Il padre trova ne' dialoghi del figlio troppo abuso di miti e di forme velate; e il figlio risponde debolmente a difesa, quasi assentendo. Lo Stella gli comunica le critiche milanesi de' suoi dialoghi, e lui risponde pacato:

> Non mi riesce impreveduto. Che i miei princìpi sieno negativi, io non me ne avveggo; ma ciò non mi farebbe gran meraviglia, perché mi ricordo di quel detto di Bayle, che in religione e in morale *la ragione non può edificare, ma solo distruggere*.

Così non venne mai meno l'amicizia tra quei nobili intelletti, dei quali alcuni volevano la fede riconciliata con la ragione, altri predicavano la ragione creatrice e madre del progresso, e guardavano con affettuosa sollecitudine al povero Leopardi, che affermava la negazione e il mistero universale. Dissentendo, s'amavano e si stimavano. Singolare fu l'amicizia verso di lui di due illustri medici, il Tommasini ed il Puccinotti, che dovevano ben ridere di quel mondo teologico-metafisico, che era il pensiero massonico e filosofico del secolo, e credevano più alla forza della

materia, che della fede o della ragione. Leopardi aveva in molta reverenza il Tommasini, e si sentiva stretto verso il Puccinotti di un affetto uguale all'ammirazione.

Questo era quello stato tollerabile ed ordinario di vita, che egli chiama indifferenza filosofica. L'ambiente contrario in mezzo al quale viveva, quelli studi statistici, quelle teorie di progresso, quelle vanterie patriottiche, lo trovavano triste o ironico, con qualche sforzo mal riuscito di buon umore. Si deve a questo stato psicologico l'ispirazione dalla quale uscì la *Palinodia*. E forse in questo tempo concepiva e abbozzava i *Paralipomeni*, ai quali metteva mano più tardi. L'indifferenza era quella quietudine che nasce da uno stato di cose tenuto inevitabile, effetto dell'assuefazione e della prostrazione morale. È la sorte spesso dei vecchi, che lasciano correre le cose così come vanno, conservando in sé le antiche opinioni, senza colore e senza efficacia. E Leopardi in verità era invecchiato sotto il peso della sua tristezza. In quello stato di apatia morbosa, che egli chiama indifferenza, il suo intelletto rimane solitario e come ripiegato in sé in un ambiente non simpatico, anzi contrario.

Questa era la sua individualità e originalità, che lo rendeva singolare dalle genti. Il suo risorgimento non mutò il suo essere dirimpetto a questo mondo esteriore; ma gli dava la forza di allontanarlo da sé, come cosa estranea, e rimanere concentrato in quel solitario suo pensiero, che tornava a vivere innanzi alla sua immaginazione; ritornava l'antico «io» con quel suo cuore di una volta. Risorto dalla sua apatia, riacquistata la facoltà di immaginare e di amare, si sentì redivivo al cospetto del Fato e della Natura, con quell'amore dei campi, con quel bisogno di amare e di fantasticare, con quel dolore della speranza scomparsa e della giovinezza spenta, da cui erano usciti gl'*Idillii*. La società, in mezzo a cui era vissuto, non lasciava traccia nel suo spirito; gli era passata innanzi come ombra. Di vivo, di presente non c'era che lui co' suoi ideali, e l'universo coi suoi misteri. Risorto era il poeta dell'*Infinito* e del *Sogno* e della *Sera*; nessun vestigio rimaneva più del poeta delle *Canzoni*. Tutto quel moto di erudizione e di patriottismo, che lo aveva tirato fuori

di sé e gittatolo in mezzo all'Italia moderna e antica, in mezzo a' Patriarchi e alle favole, in mezzo a' Bruti ed alle Saffo, alle Virginie e ai Simonidi, non rende più una favilla. Giovine, avea creduto all'opinione volgare che il gran genere nella lirica fosse la canzone, e sperava, affaticandosi in quello, di perpetuare il suo nome. Ora sente che l'eccellenza non è del genere, e, lasciando lì canzoni, idillii, elegie, inni, chiama le sue poesie *Canti*, parola generica, che comprende tutti i generi, perché non ne comprende nessuno. Egli è vero che aveva in serbo per un'altra edizione « due nuove canzoni », e non furono più pubblicate, e debbono forse essere tra le carte da lui rifiutate. Finite sono le canzoni, e finite con esse le contraddizioni ed i tentennamenti nel pensiero, la crudità e la spessezza ne' concetti, la solennità e sonorità nella frase, gl'involucri mitici e storici, il colorito locale, le varie apparenze di un mondo esteriore, un certo non so che di denso e nebuloso: tutte cose, che qua e là si notano nelle *Canzoni*. L'uomo ha gittato via una parte di sé, quasi mutilando sé stesso; ma condensando in quello che rimane, tutta la vita e tutta la luce. Abbiamo in questo mondo concentrato del dolore e del mistero situazioni nette e decise, spesso originali e interessanti, chiarezza e coesione nel pensiero, formazioni intere e diafane, semplicità e proprietà nel linguaggio, espansione ed emozione nello stile, nessun vestigio d'imitazioni, di costruzioni e di reminiscenze. Quell'umor denso di una malinconia nera e solida si era liquefatto in quella malinconia dolce, che sfugge le sventure reali e cerca asilo nell'immaginazione. Il mondo esterno non era stato mai per lui cosa solida; ora è cancellata ogni orma di questo o quel mondo storico, e anche della società contemporanea. Vive co' suoi fantasmi e co' suoi ideali, solitario; vive nella sua immaginazione forte e calda.

Leopardi ritrova così sé stesso, quale la natura lo aveva fatto e quale si era rivelato negli *Idillii*. Ritorna il pittore dell'anima sua, con un senso più spiccato di vivo e di moderno. La semplicità, la grazia, l'ingenuità, la dolcezza che si ammirano negl'*Idillii*, e che gli venivano non pur dalla sua natura, ma dal suo lungo uso degli scrittori greci, sono ora qualità spesso

congiunte con un brio di espansione, con un calore, con una disinvoltura, che lo rivelano moderno. Il commercio de' vivi, la dimora nelle principali città italiane non fu senza effetto. Soprattutto dové giovargli la « civilizzatissima » Firenze, alla quale egli contrappone Roma, così lontana dal mondo « civilizzato ». Quel dolce parlar toscano, così vivace e nella sua semplicità così pieno di grazia, quella dimestichezza di conversazioni con gli uomini più celebri, quel suo affiatarsi con gli scrittori più recenti, come Goethe, Byron, Sismondi, Manzoni; fino quegli studi della *Crestomazia poetica*, che gli misero innanzi antologie di altri paesi, come quella del Brancia, non furono senza efficacia su di una anima delicata, aperta alle impressioni. Giovarono forse anche i lunghi colloquii col Manzoni, che dovettero stornarlo da quelle forme solenni e clamorose, le quali egli aveva ereditato dall'uso de' latini, da Monti e da Foscolo. Tra i libri acquistati o donati in Firenze, de' quali pensava arricchire la biblioteca paterna, c'erano le opere del Manzoni, che egli promette in dono al fratello più piccolo. Ma, più che altro, dové giovargli la separazione della sua anima da tutti gli accidenti del mondo esterno e il suo ritiro assoluto in sé stesso. Terminata la *Crestomazia poetica*, prende commiato dallo Stella, ponendo fine a questi lavori di pazienza, ancorаché abbia innanzi ricchi materiali intatti, e mulini progetti, che egli medesimo chiama castelli in aria. Consegnando i suoi manoscritti al Sinner, aveva già lasciati per sempre gli studi e i libri, vietatigli dalla cattiva salute. Nella sua vita solitaria e monotona ci sono intervalli felicissimi, nei quali si rivela il poeta che fantastica sopra sé stesso, alzandosi all'universo, o fantastica sull'universo, con ritorni frequenti in sé stesso. La bellezza, l'amore, la rimembranza, l'uccello, il fiore, la lapide sepolcrale non l'interessano solo per sé, ma come motivo al perpetuo ritornello di sé e dell'universo; sono le variazioni di quella formidabile ripetizione.

Vita idillica, se mai ci fu, nobilitata dall'altezza del pensiero, dall'orgoglio dell'uomo nel dolore, dalla perfetta sincerità del sentire. Il concetto stesso dell'arte gli si era purificato. Quell'arte per sé stessa, quel puro gioco dell'immaginazione, quel-

l'andar cercando forme e modelli, gli doveva parere una profanazione. Era salito a quel punto di perfezione, che la forma non ha più valore per sé, e non è che voce immediata di quel di dentro. L'uomo era venuto nella piena coscienza e nel pieno possesso di sé.

Si può credere che nota dominante di questo mondo psicologico chiuso in sé con frequente ritorno degli stessi pensieri e sentimenti, fondato sulla infelicità universale, sia tristezza e monotonia. Ma il poeta ha ricuperato il suo cuore e con esso la facoltà di immaginare e di sentire. Questo regno della morte e del nulla è pieno di luce e di calore. Il poeta dovea sentirsi felice in quei rari momenti che poteva cantare la sua infelicità; e felice tu lo senti nel brio e nella eloquenza della sua rappresentazione. Riempie di luce i sepolcri, inspira la vita nei morti, anima le rimembranze, ricrea l'amore, con un tripudio di gioventù. Niente è più triste e niente è più gioioso. È la tristezza della morte ed è la gioia dell'amore, fusi insieme in una sola persona poetica; come, non sai. Appartengono a questo tempo *Silvia,* le *Ricordanze,* la *Quiete dopo la tempesta,* il *Sabato del villaggio,* il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia,* poesie nuove che comparvero, oltre il *Risorgimento,* nella edizione del Piatti in Firenze, e forse anche il *Passero solitario* e il *Consalvo.* Questi caratteri si mantengono anche nelle altre poesie pubblicate nell'edizione di Napoli, e tutti insieme costituiscono il « nuovo Leopardi ».

XXXVII

« SILVIA »

Riacquistata la virtù della rimembranza, il poeta riandava sé stesso, e, indietro indietro, gli veniva innanzi la prima età de' « dolci affanni » e dei « teneri moti », nella quale nazioni e individui sono felici, perché credono alle illusioni, concetto da lui più volte espresso in verso e in prosa. L'immaginazione, uscita più potente dopo il lungo torpore, gli rifà viva la memoria di quella età. Forse, in quella « Via delle Rimembranze », passeggiando tutto solo, dovea dire a sé stesso: — Ero felice allora! e anche lei! e tutto finì —. Il sentimento che accompagna questa memoria, è malinconia dolce, con quella lacrima, che è refrigerio. Perché, se la felicità è passata, pure è un passato vivace, che egli può riafferrare e godere, in immaginazione, quasi presente. Così vengon fuori de' versi « all'antica e col cuore di una volta ».

Riandando anche noi i suoi versi, eccoci innanzi la *Sera del dì di festa*. La festa è passata:

> . . . ed al festivo il giorno
> Volgar succede, e se ne porta il tempo
> Ogni umano accidente.

Il motivo è l'eterno sparire nel breve apparire, la fuga delle cose. E, nel breve apparire, c'è lei, creatura ingenua, che è stata alla festa:

> . . . e forse ti rimembra
> In sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
> Piacquero a te.

Lui aveva allora ventun anno; non gode la festa, e neppure nella sera, la dolce notte e la queta luna: anzi grida e freme:

> Oh giorni orrendi
> In così verde etate!

C'è qui dentro un tumulto e un ruggito di gioventù, che il sentimento poetico trasforma e raddolcisce nella contemplazione dello sparire universale, con quell'effetto malinconico che ti fa il morire a poco a poco di un canto che si allontana.

In questo sparire universale ci è anche la speme:

> A te la speme
> Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
> Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

Quadro fosco, illuminato appena da quella cara giovinetta, che nella cheta stanza dorme, e non la morde cura nessuna, e ha goduto la festa, e, dormendo, sogna la festa. Nel *Sogno*, quella cara giovinetta è spenta:

> . . . nel fior degli anni estinta,
> Quand'è il viver più dolce, e pria che il core
> Certo si renda com'è tutta indarno
> L'umana speme.

Queste erano le donne poetiche di Leopardi, senza nome, senza contorni, vapori che il vento porta seco e non lasciano orma. Compagne di queste apparizioni efimere, le illusioni svanite, la speranza mancata, la giovinezza spenta, la vanità delle cose: materiali sparsi, che il poeta, giunto a trent'anni, fonde ora nel crogiuolo della vita, e n'esce quella forma immortale, che si chiama Silvia.

Queste illusioni, e la speranza e la giovinezza fuggite, questo sparire di tutte le cose, non ha qui, come per lo passato, espressione d'idea o di concetto; l'idea è divenuta sentimento, incorporato nel fatto. Chi ricordi le canzoni, e anche gli idillii, vi troverà molta copia di sentenze, come nel *Sogno*: è la forma del pensiero, quando si affaccia nella sua purezza. Ma ora il mondo

non è più per Leopardi quasi un complesso di pensieri; è un tutto organico e vivente, le cui idee sono vita, senso, carne e sangue. E tali sono in questa breve storia di due giovani colti nell'allegra serenità delle illusioni e dei sogni, la cui giovinezza fu spenta nell'una dalla natura, nell'altro dal vero. La fugacità della vita, e della illusione, e della speranza, e della gioventù non è qui concetto, ma impressione, e impressione senza espressione propria: è lacrima della cosa, è sentimento insito quasi in ciascuna immagine.

Tra queste impressioni comparisce Silvia. La giovinetta della *Sera del dì di festa*, e l'altra del *Sogno* sono poco più che schizzi, o embrioni: la forma completa è Silvia. Ella è appena entrata nella giovinezza, a quella età che la fanciulla sta per trasformarsi in donna. Quello che sente, non è ancora amore: è un non so che lontano e vago che la rende pensosa, ma non la turba, non le fissa gli occhi, non le dà il lungo sguardo del desiderio. Il riso e il canto esprime l'intima letizia di una vita pur mo uscita dal verde, tutta color di rosa. Il suo vicino, al suono di quella voce, lascia i cari studi e s'affaccia. Era il maggio odoroso. Quel canto, quella natura gli move il core. Giovine anche lui, nell'età della speranza, e sogna d'amore e di gloria:

> Che pensieri soavi,
> Che speranze, che cori, o Silvia mia!

Ciò che unisce questi due esseri non è amore, è simpatia il vincolo comune della giovinezza. I loro sogni sono diversi. L'una sogna le lodi delle negre chiome e degli sguardi innamorati, e i dì di festa, e le compagne che le favellano d'amore. L'altro sogna:

> I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi.

Diversi i sogni, ma il sentimento è uno. E pari è il destino. All'una il sogno è troncato dalla morte, e fra breve è troncato all'altro dall'apparire del vero.

Leopardi non aveva mai rappresentato la vita che nella sua fugacità, nel dolore di quella fuga, nella malinconia di quel

mistero. La vita nelle sue gioie, nelle illusioni della giovinezza non è stata per lui altro che un sottinteso, un antecedente o un punto di partenza. Vi si è fermato alquanto nella *Vita solitaria*, ma è una descrizione brevissima, mescolata di lacrime; non è la pura gioia della vita giovanile e non è una rappresentazione. Qui la giovinezza, nei suoi sogni e nelle sue brevi gioie, è colta dal vero e fissata in una scena drammatica. Pure, questa breve evocazione di una vita gioiosa ha già nel suo seno il tarlo della morte. Questo è passato, questo è rimembranza. E non una volta il poeta cade in oblio, mai non usa tempo presente; quel « vedevi » e « avevi » e « solevi », quei passati in rima che danno l'intonazione, ti fanno venire il brivido.

A nove anni di distanza tornano innanzi al poeta le memorie giovanili, gli torna il mondo quale lo fantasticava allora; e oggi può con ragione dire: « questo è quel mondo? ». Il passato, posto come passato, gitta il velo funebre dello sparire su tutta la rappresentazione e vi imprime un carattere melanconico. E discorrere di quel passato con lei, chiamarla, parlare alla morta, come fosse lì, viva, innanzi a lui, aggiunge alla malinconia dolcezza e tenerezza.

Ci è qui dunque tutta quella partecipazione d'anima che è necessaria per dare a questa storia un carattere d'individualità, quel finito, quel contorno ch'è proprio di cosa reale.

La situazione è così chiara come semplice, la formazione è completa.

Ma questa poesia oltrepassa il limite di un fatto individuale e prende proporzioni colossali. Non è questa la sorte singolare di due individui, ma è « la sorte delle umane genti ». La natura non ha ingannato solo quei due, ma inganna tutti « i figli suoi ». « Non rende quel che promette ». Questo è carattere comune a tutta la poesia leopardiana; il senso generale fa stacco a modo di sentenza o di riflessione, e talora raffredda l'impressione che ti viene dal particolare. Ma qui è fusione completa. Il senso umano della poesia è così intimamente fuso col senso individuale che sembra parte di quello e che venga fuori come eccitato e provocato nel vivo della passione, quasi in un crescendo. È un

lampo che splende e passa. Ma, ancorché fuggitivo nella espressione, lo senti sempre presente nella intonazione.

Perché qui non è moto violento e tumultuoso di una passione strettamente personale che fissi la tua contemplazione nella miseria dell'individuo; non ci è l'accento dell'amore o dello sdegno o della disperazione. Il sentimento è pacato e soave; il dolore prende la forma elegiaca di lamento. E quando, in ultimo, la speranza nel suo sparire indica con la mano la « fredda morte ed una tomba ignuda », senti una stretta al cuore con sentimento d'uomo più che di individuo.

Questa personificazione della speranza può parere una freddura; ma non fa cattivo effetto, espressa come è in una forma punto esagerata. Più che di persona, ha l'aspetto di una statua immobile, in una certa attitudine, che esprime il suo pensiero senza parole. Può parere la statua dell'Umanità all'ingresso di un cimitero. Questa è l'ossatura e il congegno della poesia sottoposta al discorso della mente. Ma se la guardiamo nel vivo della ispirazione e nell'atto della creazione, troveremo che la sostanza della poesia è Silvia, e che tutto il resto è accompagnamento. Silvia non è questa o quella donna; è il primo apparire della giovinezza in un cuore femminile, in tratti generali, ma così fissati e precisi e vivi che le danno un carattere e una fisonomia. Di tal natura sono quegli occhi « ridenti e fuggitivi », e quel « lieta e pensosa », e quel « salire il limitare di gioventù », ed il « perpetuo canto » ed « il vago avvenire ».

Silvia non ha niente di comune con Elena o Beatrice o Margherita. Ella si mostra pura di ogni elemento soprannaturale o spirituale o simbolico. È la poesia nella verità della natura, nella realtà della esistenza. Non ci è più storia, non ci è più cielo, non ci è più redenzione. Siamo nel regno della natura. Nessuna differenza di famiglia, di nazione o di forma sociale penetra qui dentro. La scena è il mare e il monte in lontananza, il sole che tramonta, gli orti e le vie dorate, bellezza e malinconia di natura. E là si svolge questo idillio della vita, questo mistero della natura.

XXXVIII

I NUOVI IDILLII

Comparvero per la prima volta nell'edizione in Firenze del Piatti, 1831, *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio*. Nell'edizione posteriore di Napoli comparve il *Passero solitario*, collocato, con un ordine stabilito dall'autore, primo fra gli antichi idillii. Il concetto e la fattura di questi idillii antichi e nuovi sono così simili, che sembrano scritti di un getto e nello stesso giorno. Il *Passero solitario*, anche per le circostanze di fatto, sembra concepito e abbozzato in Recanati, insieme con l'*Infinito* e con gli altri idillii che uscirono nella edizione di Bologna. E se comparve solo nell'edizione di Napoli, si può credere che il poeta l'abbia lasciato incompiuto nei suoi cartoni, e che più tardi vi sia ritornato sopra. Se è vero che la musa ispiratrice di quei primi idillii sia la contemplazione solitaria, nessuno meglio del *Passero solitario* era atto a far da prologo. Il poeta contemplava e fantasticava solo, a quel modo che canta solo il passero. Nel dì di festa egli esce alla campagna e contempla il tramonto del sole, come il passero nella gioia della primavera sta in disparte pensoso e canta.

L'intonazione di questa poesia è una malinconia attiva, che mette in moto soave l'immaginazione, porgendo innanzi alla mente nelle forme più graziose ed eleganti l'esultanza primaverile della natura e la festa romorosa del villaggio. Sembra che l'immaginazione con crudele trastullo si diletti a scegliere i più vaghi colori per rappresentare quella vita allegra di natura e

d'uomo, dalla quale si tengono alieni il passero ed il poeta. Questa inclinazione alla solitudine nella festa universale è rappresentata non come uno stato eccezionale e morboso, ma come uno stato di natura, non si sa come o perché, come un « costume ». Perciò questa rappresentazione è accompagnata con un sentimento pacato, pieno di ingenuità e non privo di grazia. Tutta questa materia è ordita e disciplinata dalla riflessione, che segue in tutto il cammino quel paragone tra l'uomo e l'uccello, e aguzzando scopre all'ultimo la differenza tra il « costume » dell'uccello, frutto di natura, e la « voglia » dell'uomo, seguita da pentimento. Non è impossibile che questa differenza un po' raffinata sia una coda appiccicata dal poeta più tardi, e che la poesia in origine fosse solo una rassomiglianza tra il poeta e il passero, presso a poco come nel famoso sonetto petrarchesco del rosignuolo.

La stessa intonazione è negli altri due idillii. Nel *Passero* il poeta gitta uno sguardo malinconico e pentito sulla sua giovinezza trascorsa in solitaria contemplazione, e per maggior crucio l'immaginazione gli rappresenta la gioia e la festa di quella età. Nel *Sabato del villaggio* è lo stesso concetto guardato con maggiore serenità e da un punto di vista affatto impersonale. Il poeta non rappresenta direttamente la giovinezza, la quale vien fuori come un termine di paragone. La materia è il sabato, che precorre al giorno festivo, e dove è già presentita, desiderata e pregustata la festa. La giovinezza è il sabato della vita umana.

La descrizione di questo sabato è una delle più leggiadre e care fantasie della musa italiana. È un quadretto di genere, a guisa fiamminga, dove tutto è realtà e tutto è ideale. Non so come a nessun pittore sia venuto in mente di rappresentare questa scena: una piazzuola dove i fanciulli gridano, saltano; la donzelletta che arriva col suo fascio sulle spalle e col mazzolino di rose in mano; la vecchierella che fila e ricorda la sua gioventù e il zappatore che giunge fischiando. Anche gli effetti di ombra e di luce, con quella luna recente, che biancheggia le case, sono ben colti. Il tutto è rappresentato con ingenua semplicità, piena di grazia, conforme alla natura di quella buona gente, inconscia

e irriflessiva, tutta superficie e espansione. La coscienza ci è ed è fuori della scena; è nel poeta. A lui s'affaccia il suo sabato, la giovinezza con le sue brevi gioie. Poi quel suo volgersi al fanciullo, con aria non di pedagogo, ma di uomo mosso dall'affetto ed esperto della vita, quel: « fanciullo mio »; quello: « altro dirti non vo' », quasi non voglia turbare la innocenza di quella gioia, è cosa amabile in tanta serietà del pensiero. Questo è un quadretto dei più finiti, dove la forma ha l'ingenuità delle cose, con freschezza di disegno e di colorito.

Nella *Quiete dopo la tempesta* la scena è un paesello con gente rustica, aperta alle impressioni, con lontani orizzonti verso i campi e le valli. I particolari sono di una realtà comunissima, ma raggruppati e rappresentati in modo, che sembra per la prima volta ti balzino innanzi. Nelle cose penetrano i sentimenti, come è la gallina che ripete il suo verso, il ritorno del sole, il carro che stride e simili; prorompe una gioia tumultuosa, quasi la tempesta della gioia che succede a quella del cielo.

Questa bella descrizione è un po' turbata dalla riflessione. Il poeta vuol sostenere l'antica sentenza che il piacere non è in sé niente di positivo e che non è altro se non la cessazione del dolore: uno dei concetti fondamentali del suo sistema. Fortunatamente, questo è un concetto sopraggiunto, che non penetra nella descrizione e non guasta quell'armonia e quella intonazione.

Così il *Sabato* e la *Quiete* rimangono due idillii deliziosi, usciti da una serena immaginazione appena increspata dalla abituale tristezza della riflessione. Questi chiari di cielo nel buio della esistenza, questi brevi idillii di una vita gioiosa nella tragedia universale, non mancano mai nella poesia leopardiana come mezzi di stile a contrasto o a rilievo. Ma in questi idillii la materia stessa della poesia ha una intonazione e un sentimento gioioso, che ce li rende cari e amabili, come rari intervalli felici nella amara esistenza.

Il poeta ha qui ritrovato il suo metro favorito: quella mescolanza di endecasillabi e settenarii, a rima libera, che gli concede ogni varietà di tinte e di effetti. La gravità dell'endecasillabo è

temperata nella sveltezza del settenario, e la rima, ove cade, compie l'effetto musicale.

È assai probabile che il poeta abbia concepiti e anche abbozzati in prosa questi cari idillii così come il *Passero solitario*. Essi sono molto simili per concetto alla *Sera del dì di festa*. Nell'uno, non ci è la sera ma il sabato, il dì che precede alla festa; e nell'altro il concetto è a rovescio: è la tempesta prima e la quiete poi.

I tre idillii potrebbero dunque esser nati ad un parto; senonché due di essi non sarebbero stati compiuti e pubblicati se non molto più tardi. Ma, rimettendo mano, il poeta non ritrovò più i furori e le disperazioni di quella prima età quando esclamava:

> Oh giorni orrendi
> In così verde etate!

Qui si vede una disposizione di animo pacato, atto a descrivere e gustare quelle brevi gioie.

Descrizione e riflessione stanno l'una fuori dell'altra, ciascuna al suo posto. La riflessione vien dopo, come la morale della favola, che non ha niente di amaro e di personale ed ha l'aria di una semplice guardatura filosofica.

Considerando bene questi nuovi idillii, che si riappiccano a una ispirazione antica e giovanile, ciò che in essi ci rivela uno spirito nuovo è quella virtù di concepire e rappresentare la gioia più che il dolore dell'esistenza, di modo che la stessa amarezza di una riflessione sopraggiunta rimane temperata ed addolcita.

Ma, dove apparisce nella maggior potenza lo spirito risorto del poeta, è nel *Canto del pastore errante*, questo idillio degli idillii, nato sotto il cielo di Firenze, e uscito fuori di un getto solo.

Il motto di Saffo:

> Arcano è tutto,
> Fuor che il nostro dolor.....

è qui il concetto di questa poesia. In una lettera a Giordani, se mal non mi ricordo, è fatta menzione di questo arcano con frasi che paiono tolte di qua. Forse, quando scriveva la lettera, aveva la testa già piena di questa poesia.

Spesso questo mistero delle cose gli si è affacciato in relazione con la sua persona, tirandogli accenti di sdegno e di dolore. Ma ora gli si affaccia in modo affatto impersonale e prende quasi la forma d'una meditazione sopra i primi della vita universale. Chi medita, non è un filosofo, ma è l'anima semplicetta d'un pastore, che sa nulla, e contempla innamorato la luna e le stelle, e fantastica sul fine e sull'uso della vita, incalzato da tanti « perché », a cui non trova risposta. La profondità del concetto è questo, che in ultimo il filosofo ne sa tanto quanto il pastore, e che quello che appare una ignoranza e una semplicità del pastore, è appunto la verità.

Il pastore, che interroga la luna e vuole da lei sapere il perché delle cose, ricorda le impressioni gagliarde che l'universo dové fare sull'anima semplice dei primi mortali, quando la vista della natura svegliava in loro la curiosità del sapere. La poesia pare un poema biblico, una pagina del *Giobbe*. Il pastore prende le cose così come gli appaiono, le guarda con anima poetica, si esprime per via di paragoni e di brevi riflessioni, e parla alla luna come alla sua confidente di tutte le sere, e che ne sa più di lui. Situazione originalissima, che illumina le vie tenebrose del mistero con la bonomia, la nativa semplicità, l'ingenua grazia del pastore. Anche il sentimento del mistero non ha strazio e non ha sdegno e non ha dolore; il pastore parla come rassegnato ad un ordine immutabile di cose contro il quale è vano cozzare, e dice le cose più terribili con semplicità tranquilla.

Uguale perfezione è nello stile. I concetti più profondi sono espressi con la chiarezza e la semplicità di quella prima forma di favellare tutta spontanea, che precede lo stile letterario. Chi legge, è costretto a fermarsi ad ogni tratto, lusingato da nuove bellezze; e ora la serietà delle cose gli annuvola la fronte, e ora la grazia e l'ingenuità dei sentimenti gli ride sulle labbra. Una

delle mosse più graziose, di una carissima ingenuità, si sente in questi quattro versi:

> Vergine luna, tale
> È la vita mortale.
> Ma tu mortal non sei,
> E forse del mio dir poco ti cale.

È notevole come in questa poesia sia esclusa ogni personalità, e come nella rappresentazione d'una situazione originale l'autore abbia raggiunto una obbiettività, che di rado gli è consentita dalla sua natura.

APPENDICE

I

LEZIONE INTRODUTTIVA AL CORSO LEOPARDIANO

Negli scorsi anni ho abbozzato l'immagine di due scole rivali e molto simili ad un tempo, in cui si divise l'Italia, rivoli di scole europee, ma con fisonomia propria, determinata specialmente dalla comune aspirazione all'unità nazionale: la scola liberale, capo Manzoni, e la scola democratica, capo Mazzini. Ho indicato i caratteri loro di simiglianza e di differenza, e tra gli altri questo importantissimo, che non furono più semplicemente letterarie, come era un tempo, ma vi si mescolarono fini politici, morali, religiosi. Sicché, mentre le scole letterarie non hanno azione che su d'un circolo ristretto di uomini colti, di letterati, queste due meritarono aver azione su tutta la società italiana. Sopra quei fini e sopra quelle intenzioni sparse il suo umore il Guerrazzi, il suo comico il Giusti, la sua tristezza ed il suo disdegno Giacomo Leopardi: i tre fuori posto, i tre eccentrici, de' quali ciascuno può, più o meno, essere avvicinato a qualcuna di esse scole, per esempio Guerrazzi alla democratica, Giusti alla moderata-liberale, ma che, nel fatto, hanno una personalità così propria che fanno parte da sé.

Volevo seguitando un certo ordine, cominciare dal più piccolo de' tre, o, usando parole più riverenti, dal meno grande de' tre, dal Guerrazzi; poi sarei venuto al Giusti, e poi avrei chiuso il mio lavoro col massimo, che ha valicato le Alpi, che non è più italiano, è divenuto europeo, con Giacomo Leopardi. Ma, come il presente è di oro e l'avvenire di rame, e del presente

posso disporre ora e dell'avvenire non saprei, mi appiglio all'ultimo, e consacro questi studi a lui che, col Manzoni, è ritenuto ciò che di più alto ha avuto l'Italia nel nostro secolo.

Per fare una critica del Leopardi bisogna uscire dal sistema ordinario e cercare, innanzi a tutto, e porre avanti ad essa una base di fatto. La critica, che opera colla sola intelligenza e non tien conto di questa base, è una critica « *a priori* »; e in gran parte tal'è la critica fatta sinora intorno a Leopardi.

Cos'è questa critica? Pigliate una poesia e non dite chi è l'autore, e non il tempo in cui apparve: la poesia si presenta da sé. Senza pure sapere se sia di Leopardi, se sia del secolo XVIII o del XIX, voi potete applicarvi certi criterii artistici, che vi sono suggeriti dall'intelligenza. Quelli che credono in Aristotele ed in Orazio, la giudicano con Aristotele e con Orazio; quelli che hanno imparato l'estetica di Hegel, applicano l'estetica di Hegel. Questa chiamo critica « *a priori* »: il lavoro considerato indipendente dallo spazio e dal tempo.

Io, per esempio, ho scritto un saggio sulla canzone di Giacomo Leopardi *Alla sua donna*, e quel saggio, quantunque pubblicato durante la mia emigrazione, non era che una reminiscenza di lezioni fatte nella mia scola antica, prima del 1848. In quella scola s'era dato bando alla rettorica, s'era divenuti familiari con le critiche e con le estetiche allora in voga, col Villemain, col Cousin, con lo Hegel stesso, perché insegnai lo Hegel due anni. È naturale che il maestro non abbia che applicato a quella canzone tutti quei criterii estetici.

Siffatta critica può anche stare, ed essere vera se, sopra a tutto, il lavoro dell'intelligenza è accompagnato da squisitezza di gusto e di sentimento. Se siete un uomo di gusto e anche di giusti criterii d'arte, potete farla, la critica « *a priori* »; ma è sempre critica insufficiente, che non tien conto di certi elementi vivi anche dell'arte e che danno la fisonomia al lavoro. Quando con l'intelligenza si applicano de' caratteri poetici ad un lavoro, essi li abbiamo nelle loro generalità, come li dà la scienza, ma non li vediamo emergere dal cervello dell'autore, dal suo stato psicologico, dalle condizioni del suo tempo, che pur danno a quei caratteri vita e realtà.

Se vogliamo spiegare una macchina a vapore, possiamo farlo senza sapere l'inventore né il tempo in cui fu inventata. È una produzione puramente meccanica, su cui non rimangono stampati i segni del cervello che l'ha inventata. Ma la poesia! La poesia è una produzione organica, è la figlia del mio cervello, e lì sono stampati i segni visibili paterni; e non è che quei segni, come soldati, si ordinino sotto un duce supremo, sotto quei caratteri; ma sono quei caratteri che vi s'incarnano, e di generalità diventano individui, e vi danno il lavoro animato, vi danno la vita.

Questo è tanto importante che una base di fatto si è voluta imporre anche all'arte. Una volta i poeti non avevano bisogno di studiare il fatto, creavano di fantasia: Alfieri faceva il *Filippo* senza studiare la Spagna, Voltaire il *Maometto* senza conoscere l'Arabia. Che sono Filippo e Maometto? Personaggi fantastici, dove c'è una parte di verità: c'è il poeta e il tempo in cui uscivano. Ma non è la verità di quei personaggi, che sono qualcosa di distinto dal poeta e dal suo tempo. Manzoni, primo in Italia, cercò dare all'arte anche una base di fatto, e, prima di concepire Carlo Magno, faceva studi profondi sui tempi di Carlo Magno, e, prima di concepire i *Promessi sposi,* faceva studi storici abbastanza importanti su quel tempo al quale il romanzo si riferisce.

Una base di fatto, per l'arte, è utile, non necessaria. È utile, perché l'autore, immergendosi in quei fatti, si spersonalizza, diviene obbiettivo, attinge la sua ispirazione nel mondo estraneo a sé. Ma non è necessaria. Che importa se Carlo Magno, come l'ha concepito Manzoni, non è il Carlo Magno del Medioevo? Che importa se l'Ermengarda non è proprio quella principessa del Medioevo, su cui studiò tanto? È arte, e a noi basta, e non domandiamo altro.

Ma se al poeta non è necessaria la base di fatto, pel critico è indispensabile, è condizione « *sine qua non* ». Capisco che un critico possa creare un Leopardi di fantasia. Certo si può lodare il suo talento artistico, ma egli non adempie alla sua missione di critico. Poiché la critica non crea, ricrea; deve riprodurre; e.

se la riproduzione è infedele, anche bellissima, lode a lui come artista, biasimo a lui come critico. La sua produzione è bella, ma non vera. È una costruzione arbitraria, come avviene spesso quando si lavora con la sola intelligenza.

L'intelligenza, quando lavora, è tirata da due istinti fatali, che trascinano i più eminenti; anzi sono i più grandi quelli che vi sono più sottoposti. Chi lavora con la intelligenza pensa, anzitutto, a trovare l'unità, va in cerca d'un concetto unico che gli spieghi tutto quel mondo poetico, fa come i metafisici che non possono spiegarsi l'universo se non cercano un primo, che sia presente in tutte le parti. E poi, una volta che credono averlo trovato, non sono più liberi, sottostanno all'altra legge fatale, poiché, essendo l'intelligenza solamente logica, trovato l'uno, non possono far altro che da quello derivare logicamente il resto; e all'ordine cronologico naturale sostituiscono l'ordine logico, il modo secondo cui quell'uno si va svolgendo nel loro pensiero. Questa è la critica «*a priori*»: unità di concetto che non tiene conto delle differenze, un ordine logico che non tiene conto della realtà.

Ad esempio, citerò lo stesso Giacomo Leopardi, che, quando aveva trentasei anni e non creava più, ma esaminava quel che aveva creato; quando quel mondo, che gli si era successivamente formato con le vicissitudini della realtà, lo ebbe innanzi tutto intiero e poté esaminarlo, la sua intelligenza non poté sottrarsi alle due leggi fatali. Come Tasso, fatta la *Gerusalemme*, credé trovarvi l'allegoria cui non aveva mai pensato, e spiegò quelle avventure con certi criterii morali; Leopardi, esaminando il suo mondo come un tutto già formato, credé di trovarvi un concetto unico, che gli spiegasse tutto, e che, chi consideri la sua vita, non sempre gli era stato innanzi. E poi, altra fatalità, lo spiegò con l'ordine logico; e lui che meglio di tutti sapeva il tempo che compose le sue poesie, travolse l'ordine e ne scelse un altro, derivato da quel concetto.

Pensai questo, quando vidi l'edizione napoletana dei suoi *Canti*, pubblicata da Antonio Starita, che aveva ordine diverso dalle altre.

Questo nuovo ordine fu l'intendimento dell'autore, ed è rimasto inviolabile. E che vi trovate? Per esempio, il *Primo amore* è collocato al decimo posto: una poesia ch'egli aveva composta nel 1817, di diciannove anni, prima della canzone *All'Italia*, con cui s'apre il libro. Seguono quattro o cinque poesie, il *Passero solitario*, l'*Infinito*, *Alla luna*, che sappiamo composte prima della canzone *Ad Angelo Mai*.

Il motivo di quest'ordine logico, a cui lo stesso Leopardi ha voluto sottoporre le sue poesie, è che il concetto unico delle sue opere sarebbe — e quel che dice Ranieri, è quel che pensava Leopardi — « il mistero del dolore ». Tutto vien sottoposto a questo concetto. Voleva spiegare cosa è il dolore, e se studiò greci e latini fu per trovarne la spiegazione; e se compose la canzone *All'Italia*, fu anche per trovare la spiegazione del dolore. Così questo diventa un concetto predeterminato nella mente di Leopardi.

E vedete come lavora fatalmente l'intelligenza! N'esce l'ordine logico. Il dolore si può manifestare nel mondo intellettuale estrinseco, nel mondo intellettuale intrinseco e nel mondo materiale; e Leopardi, sin da principio, ebbe quest'ordine in mente, e prima cantò il dolore nel mondo intellettuale estrinseco, poi nell'intellettuale intrinseco, e poi nel materiale. Alla prima categoria, quindi, appartengono i primi otto canti, che cantano il dolore nel mondo intellettuale estrinseco, la caduta dell'Italia e della libertà. Alla seconda gli altri venti canti, che rappresentano il dolore nel mondo intellettuale intrinseco, la caduta delle illusioni pubbliche e private. Gli altri appartengono alla terza categoria, a quella del mondo materiale, e cantano la necessità, il fato, la morte. Ma questa è costruzione artificiale, concetto generale distribuito in varie parti, e i *Canti* costretti a servire a quel concetto. È un esempio abbastanza autorevole delle conseguenze della critica « *a priori* ».

Bisogna cominciare con una base di fatto. E intendo per base non la cognizione di alcuni fatti o d'una congerie di fatti, che non mancano a nessuno che si occupi di Leopardi, ma un risultato di fatto, lo stato reale psicologico dell'autore, come

venne formato dai suoi tempi, dalla famiglia, dalle circostanze della sua vita, dal suo ingegno, dal suo carattere. E se il critico non comincia dal possedere quel risultato, corre rischio di fare un edifizio campato in aria, sì che un fatto nuovo che si scopra basta a farlo crollare tutto intero.

Ho citato me stesso quando parlavo della critica « *a priori* ». Permettete aggiunga che, quando fui in età più matura e, abbandonate le imitazioni estetiche o critiche, cominciai a lavorare col mio cervello, fui primo o tra' primi a dare esempio di questa critica nel saggio sulla *Prima canzone di Leopardi*. Lì credei dover rifare tutta la vita di Leopardi sino al tempo che la scrisse, non minutamente raccontando, ma ponendo i risultati; e quando interrogai quella canzone, mi trovai con la base messa al mio edifizio; e se quei fatti non rimasero indifferenti alla canzone, se ebbero influenza sul carattere e sulla forma di essa e la determinarono; se è uscita da quell'esame forse alquanto impicciolita rispetto all'alto concetto che se ne avea, la colpa non è mia, che andavo rintracciando Leopardi qual era, non quale l'hanno fantasticato.

Persevererò ora. Ed a cagion d'onore voglio nominare un valente giovane che si è messo in questa via, Bonaventura Zumbini, che primo ebbi l'onore di presentare all'Italia come giovane di grande aspettazione, il quale ha consacrato tutti i suoi studi a Leopardi e non è venuto meno alla aspettazione nel lavoro sui *Paralipomeni*: giudizio severo, ma acuto e giusto.

I materiali abbondano. Abbiamo tre ponti di cui servirci a costruire la base di fatto. Innanzi tutto un articolo molto importante, scritto nel 1840 dal celebre Sainte-Beuve e pubblicato nella *Revue des deux mondes*. Quell'articolo rimane, perché, se l'edifizio innalzato dal Sainte-Beuve è manchevole e mediocre, la base è incrollabile, avendo egli avuto la ventura di procurarsi le più esatte informazioni sulla vita e le opere di Leopardi. Seconda fonte sono gli scritti giovanili di Giacomo, pubblicati da P. Pellegrini con prefazione di P. Giordani, il quale, come si sa, fu il gran trombettiere di Leopardi. Terza fonte preziosissima di materiali, e bisogna ringraziarne Prospero Viani e Pietro Pelle-

grini, è l'*Epistolario*, dove lo scrittore è còlto nei più intimi segreti della sua anima, dove talvolta è sorpreso anche in veste da camera, anche nelle debolezze e nelle negligenze proprie dell'uomo.

Sono questi i materiali di cui intendo servirmi, specialmente l'*Epistolario*. So che questo produsse cattiva impressione in molti: essi si eran formato, con quella tale critica « *a priori* », ciò che Ranieri dice un « ideale di Leopardi ». In un momento d'ira generosa, Ranieri disse: — Voi mi avete ucciso il mio ideale! — Sventuratamente, la storia è la grande omicida degli ideali. Quando in Germania, esaminando le poesie di Leopardi, s'era formato un concetto interessante per lo scrittore e per l'uomo, sopraggiunse l'*Epistolario*, e fu una spiacevole sorpresa. E finirono con dire che quel mirabile mondo leopardiano fosse non altro che il piccolo effetto della fame, della malattia, e della vanità dell'autore.

Prima di por fine a questa che chiamo introduzione al mio studio su Leopardi, toccherò un altro punto d'investigazione.

Chi vuol fare una critica, non solo deve avere una base di fatto, ma conoscere anche quella che si dice la letteratura di uno scrittore.

In Germania si dice « letteratura dantesca », « letteratura di Goethe », e intendono la raccolta di tutte le opinioni intorno a questi scrittori. Nessuno, in Germania, si mette a trattare una materia senza la piena cognizione di tutto quello che s'è scritto e pensato sulla materia; altrimenti i lavori sarebbero sempre un tornare da capo, il mondo starebbe sempre ad Adamo. Un lavoro è la elaborazione della materia, a pigliarla dal punto fino al quale era stata elaborata prima.

Intorno a questo c'è un lavoro molto esatto del nostro amico B. Zumbini, di cui ho parlato. Egli ha raccolto le opinioni de' tedeschi e de' francesi su Leopardi, e con un po' d'ironia soverchia, ma scusabile con la baldanza giovanile che si compiace di trovare in fallo i più grandi, ha mostrato tutto ciò che di arbitrario e d'insufficiente si è detto in Germania intorno al nostro autore. Io mi contenterò di notare i risultati di questa letteratura leopardiana.

Comincio dal suo gran trombettiere, Pietro Giordani, che grande e già provetto, conobbe Leopardi di diciannove anni, ed entrò con lui in corrispondenza. Rimase impressionato dalla grandezza di lui, e ne scrisse due volte: in una prefazione alle *Operette morali*, e, dopo la morte di lui, in una prefazione agli *Scritti giovanili*. Leopardi, per Pietro Giordani, è «*mirabile monstrum*»: sommo filologo, sommo filosofo e sommo poeta. Rispetto al filologo, il Giordani si contenta rimettersene ai giudizii degli stranieri, appo i quali era tenuto grandissimo filologo. I suoi ammiratori molto si adoperarono a dimostrare la sua perizia nel greco e nel latino, e che comentava con acutezza e correggeva i testi, e correggeva anche le opinioni degli scrittori. Parlano di Creuzer, che, in un lavoro importante, fece tesoro di molte osservazioni filologiche e critiche di Leopardi. Certo, dottissimi filologi tedeschi lo avevano caro, ammiravano quei miracolosi lavori per così giovane età: ma per essi che era Leopardi? Un giovane di grande aspettazione; e se Leopardi avesse potuto nella biblioteca paterna trovare tutti i libri di filologia usciti in Germania, e non soltanto gli antichi scrittori, ma anche il mondo moderno, certo aveva attitudine, pazienza e acume a diventare sommo filologo. Quelle sono le promesse di un giovane di grande ingegno. E mi spiego la condotta del De Sinner, che gl'italiani biasimarono con troppa fretta. Egli ebbe in deposito dei manoscritti di Leopardi, ma ne pubblicò appena un sunto; e quando Pietro Giordani pubblicò gli *Studi giovanili* e gli chiese copia di quei manoscritti, il De Sinner non volle. Parecchi dissero: — È per invidia, per appropriarsi i lavori di Leopardi —; giudizio temerario, che dobbiamo biasimare. De Sinner non volle e disse: — Non capisco la vostra premura; avete un grande scrittore italiano in Leopardi, e volete farne uno scolare di filologia —.

Leopardi era uomo dottissimo, pochi hanno conosciuto tante cose antiche come lui. Era, come Dante, l'uomo più dotto de' suoi tempi. Peritissimo nel greco, nel latino, nell'italiano, conosceva anche l'ebraico, l'inglese, il francese, il tedesco, lo spagnuolo. E non solo conosceva il greco, il latino, l'italiano nella loro parte materiale, ma ne aveva il gusto e se li aveva assimi-

lati. Potete considerarlo un gran dotto, un letterato eminente e pieno di gusto; ma fin qui e non oltre. Secondo che la filologia si va più svolgendo e piglia aspetto più scientifico, scema la sua fama di filologo.

Viene il sommo filosofo. Che è la filosofia di Leopardi? Nessuno indizio è in lui di scienza puramente speculativa, di quel che fa, per esempio, un metafisico. Tratta un campo assai ristretto della filosofia, la psicologia; ma la tratta non da filosofo, da artista. Non scrive trattati sulla scienza, è un acuto e fine osservatore de' più riposti misteri del cuore umano, un pittore psicologo più che un filosofo. Non fa trattati, fa ritratti; e tale lo vediamo nei *Pensieri* e nei *Dialoghi*, sì che diciamo che quel che è divino in lui, è l'arte.

Di Michelangelo fu detto che aveva tre anime: pittore, scultore, poeta; e in verità in lui il poeta serve ad illustrare lo scultore e il pittore. Così può dirsi che tre anime ha Leopardi; ma il filosofo ed il filologo serviranno solo ad illustrare, a meglio farci apprezzare quella che fu sola e vera grandezza di Leopardi: l'artista.

II

LEZIONE SU «LA VITA SOLITARIA»

Se, giunti a questo punto, vogliamo volgere lo sguardo un po' indietro, noteremo innanzi a tutto che, in certi lavori giovanili di Leopardi, abbiamo trovato un leggero indizio di malinconia, e la tendenza alla solitudine, alla vita campestre: lampi di quello, che Leopardi poteva essere un giorno. Giunti alle canzoni, abbiamo visto, anche ne' momenti di entusiasmo, quella sua tendenza, e finire con un raccoglimento malinconico ciò che era cominciato a suon di tromba e con tanto rumore.

Una volta stavo a Viareggio, durante la guerra tra Francia e Germania. Era l'assedio di Parigi: ebbi innanzi il proclama, che a' giovani francesi, ardenti del desiderio della rivincita e che mostrarono non temere la morte, rivolse il Trochu. E lessi: «Quanti sono morti e quanti morranno! Non sappiamo che cosa il cielo riserbi alla patria». Io pensai: — Questo generale, che, invece di comunicare ardire a' giovani, si fa prendere dalla malinconia, se è un uomo dotto, è però un uomo nervoso, malinconico, inetto a trasfondere agli altri il vigore, che non ha in sé —. Lo stesso è di Leopardi; dopo l'entusiasmo, finisce ad un tratto nella malinconia.

Negl'*Idillii* comincia a mostrarsi l'embrione di un contenuto nuovo. Nel *Sogno* questo contenuto si presenta pieno ed intero. Pure, il *Sogno* non è che una storia tutta individuale, mi si può dire, un momento della vita di Leopardi, quando gli si presenta l'amata estinta nel fior degli anni; e non possiamo con-

siderare come contenuto universale quello che è storia particolare; né come infelicità universale quella che è infelicità di due persone.

> Nascemmo al pianto,
> Disse, ambedue; felicità non rise
> Al viver nostro; e dilettossi il cielo
> De' nostri affanni.

Eppure, questo è il vero universale, e questa è la vera poesia.

L'universale è la piaga che ha roso la nostra letteratura fin dal suo nascere; è il peccato di origine. In altri popoli troviamo a' princìpi poemi epici e ballate e romanze, storie particolari, manifestazioni della vita nel suo particolare: presso noi, fin dal principio, dissertazioni e ragionamenti, anche nei migliori, esempio Cino da Pistoia e il Cavalcanti con la sua canzone, che è metafisica in versi, e Beatrice, che spesso è teologhessa, e Laura, che ti muta in sentenze l'affetto. E se questo è de' momenti più felici della letteratura, figuratevi poi, specialmente a' tempi del Monti, dove la lirica è ragionamento astratto, e dove solo talvolta incontri la « romanza ». Perché l'universale diventi poesia, non basta dargli colore e vesti individuali. La scimmia con abiti da uomo non cessa di essere scimmia: perciò, quando i poeti italiani prendono l'universale, e credono averlo reso particolare ornandolo con colori ed immagini tolte alla natura o alla storia, non fanno che ornare la scimmia, non cancellano la sostanza astratta che è dentro. E se fate un passo di più, e rappresentate l'universale sotto forma d'individuo, neppure allora esso è poetico. L'individuo non è per sé, ma per l'universale, serve a uno scopo fuori di sé, è un simbolo, una immagine, un mito. Allora solo l'universale è poesia, quando traluce appena, ma nella storia di un individuo libero, che sia rappresentato per sé e nella pienezza delle sue facoltà. L'individuo, il quale debba semplicemente avere quelle condizioni, che possono avere attinenza con l'universale, è individuo c e r v e l l o, i d e a, non individuo vivente, ché la vita è affetto, natura, storia; e avrete la vita solo rappresentando un individuo in tutta la pienezza delle sue facoltà.

Quello che molti imputano a difetto, è la gloria di Leopardi, la compiuta trasformazione dell'universale. Se in Leopardi ci è un nuovo sguardo gittato sul mondo, la vita rinnovata perché guardata da un altro punto di vista, è che tutto questo è riflesso della sua persona, emerge dal suo intimo. Ciò fa della concezione non un pensiero filosofico, ma una vera base poetica, e rende interessante ciò che sarebbe pensiero comune e di dubbio valore come filosofia.

Ecco perché nel *Sogno* troviamo la storia personale di Leopardi; ed appunto perciò che vi si riflettono i suoi dolori e le sue illusioni, riesce interessante. Eppure c'è qualcosa che dice che quella non è storia particolare, e che quella giovane non è più la figlia del cocchiere di Recanati, ma la voce del vero, la voce di Leopardi quando concepiva a quel modo quel mondo. Quando la giovane dice:

> Vano è saper quel che natura asconde
> Agl'inesperti della vita...,

è una morta, che parla; ma quella è la voce del vero. E quando dice:

> Nel fior degli anni estinta,
> Quand'è il viver più dolce, e pria che il core
> Certo si renda com'è tutta indarno
> L'umana speme,

in quelle parole traluce il pensiero di Leopardi senza che cessino di essere le parole della donna amata da lui, e che si abbandona talvolta all'oblio; non l'oblio di Leopardi, perché, quando si lascia toccare la mano, ella è soave ma triste, comprendendo nel povero amante gl'impeti della carne. E quando dice:

> Io di pietade avara
> Non ti fui mentre vissi;

e poi:

> Non far querela
> Di questa infelicissima fanciulla,

sono i sentimenti della fanciulla morta, ma rappresentano il vero.

Ancora, nel *Sogno* troviamo i motivi di tante poesie, che verranno dopo. Che cosa sono i **motivi** di una poesia? Quando il poeta compone, non tutto quello che gli viene innanzi, diventa poetico; alcune parti rimangono abbozzate e muoiono lì; ma, quando quei concetti sono meditati e covati da un'anima poetica, quello che è motivo diventa tutta una musica. Quando la donna dice:

> nel fior degli anni estinta,

questo è un bel motivo, ben detto; ma il poeta svilupperà quel sentimento, e penserà alle illusioni ed alla felicità della giovinezza, e poi al lampo del vero, che succede a quella, e vi darà la *Silvia*, la giovane piena di speranze:

> Che speranze, che cori, o Silvia mia!
> Quale allor ci apparia
> La vita umana e il fato;

e poi, all'ultimo:

> e con la mano
> La fredda morte ed una tomba ignuda
> Mostravi di lontano.

E quando dice:

> E dilettossi il cielo
> De' nostri affanni,

questo pensiero è espresso con calma, come una legge; ma quando gli sanguinerà il cuore, vedrete sorgere di lì quel

> brutto
> Poter che, ascoso, a comun danno impera,

quelle parole « a sé stesso » che vi spaventano, ed in cui è sviluppata questa frase, e i viventi vi appariscono zimbello del brutto potere ascoso.

Appresso avete tutte le illusioni, alle quali, in un momento di oblio, si abbandona l'amante. L'amante non osa domandare amore, perché sente di non poter essere amato, e chiede pietà, e, ottenutala, è preso da un brivido di voluttà:

> Or mentre
> Di baci la ricopro, e d'affannosa
> Dolcezza palpitando all'anelante
> Seno la stringo...

Quello che è pietà nella donna, in lui diventa il tremito della voluttà, e si abbandona a quella voluttà. Non vedete qui i primi tratti di una poesia tanto drammatica, il *Consalvo*? Che cosa è il *Consalvo* se non la pietà di Elvira per l'amante, e la voluttà di lui sotto quel bacio?

E quando quell'oblio è interrotto dalla voce del vero, che dice:

> Nostre misere menti e nostre salme
> Son disgiunte in eterno,

quando apparisce il terribile mistero della morte, la separazione dell'amico dall'amico, del padre dal figlio, e tutto questo è come una voce d'« *outre-tombe* », che vi agghiaccia; tutto ciò, quando il poeta sentirà la punta di quella separazione, lo vedrete nel-l'*Amore e morte,* dove è sviluppato ciò che qui è solo m o t i v o.

Al *Sogno* succede la *Vita solitaria.* È questo un tema comune, in tutti gl'idillii e presso tutte le nazioni. L'uomo per vivere ha bisogno di corrispondenza, e quando è solo si sente vedovo, e la solitudine fomenta in lui il desiderio di quella corrispondenza, e quando non la dà l'uomo né la donna, egli la cerca nella natura. Capite perché il sentimento della natura è più gagliardo negli uomini, che più si sentono soli e che son più malinconici. E la poesia della natura è l'incanto di quell'uomo, che lascia la città e riman solo con sé e con la natura. Questo sentimento riempie il vuoto della sua esistenza. Tutte le poesie sulla solitudine hanno un fondo comune, la malinconia di una

persona, che si sente sola. Quindi la poesia è tanto più bella quanto più bello è il paesaggio: per esempio una vallata svizzera, o uno di que' siti pittoreschi dipinti da Walter Scott. Il paesaggio è indivisibile compagno delle poesie su la solitudine.

Anche Leopardi, in un momento della sua vita, sente l'incanto della solitudine, e volge le spalle a Recanati, dove odia ed è odiato, e dove maledice la luna, che rivela le facce umane, e desidera star solo ne' campi e separato dagli uomini: gli si sveglia allora il godimento delle bellezze della natura. E in questa poesia troviamo molti paesaggi, molte bellezze, che gli offre la natura, e gli procurano felicità. In campagna sente la prima volta la bellezza dell'alba, svegliato da qualcuno, che picchia dolcemente, come amico, ed è la pioggia mattutina. Ed egli riempie il quadro di un bel paesaggio: la gallina che esulta, e il sole che sorge e batte co' suoi raggi sulla pioggia, e i nuvoletti e l'aria serena, e i campagnuoli che si affacciano a salutare gli uccelli. Tutto questo non è descrizione, ma un complesso di belle circostanze, che mettono innanzi vivamente le bellezze della natura.

La mattutina pioggia...

E poi ecco un altro bel paesaggio. Chi di voi, in campagna, non ha visto un bel lago tranquillo entro cui si specchia il sole? E tu, sul rialto, al margine del lago, attorniato di piante, te ne stai tacito, e diventi tranquillo come quel lago. E l'anima si sveglia, esce dall'immobilità della solitudine, e ricorda i momenti felici della prima giovinezza, quando la vita pareva danza e gioia; e senti le prime impressioni dell'amore, e nel tuo cuore cominciano i palpiti. Esci la mattina quando il sole comincia a indorare i tetti, incontri una bella giovinetta; o, al tornare la sera dalla campagna, ti giunge all'orecchio un canto da una stanzetta (ricordo della tessitrice). Tutto questo risveglia il core e ridà vita al povero malato nella sua immobilità. E quella luna, la quale Leopardi malediceva a Recanati, amata da' ladri e dal drudo, quella luna, che svia il cacciatore, qui egli torna a benedirla, perché, alla vista di un bel raggio di luna, si sente

venire un sospiro e la facoltà del piangere. Nella sua immobilità deplorava non poter più piangere e sospirare. Ecco la tela di ciò che chiamo il luogo comune di questa poesia, il paesaggio. E certo non tutti i paesaggi son qui di eguale bellezza, né sempre la forma è adeguata al paesaggio.

Ma l'originalità è che quella che il poeta rappresenta come felicità della vita campestre, per lui è un istante di felicità, avvelenata dal pensiero che è un istante, che quello è un sollievo momentaneo, e dopo, tutto tornerà come prima. E il solo pensiero lo fa già ricadere nello stato di prima. Per avere un concetto di quel tarlo, che rode la felicità della vita campestre e la riempie di tristezza, ricordate la malattia alla quale si riferisce la *Vita solitaria*. Scrivendo a Giordani il 19 novembre 1819 dice:

Sono così stordito del niente che mi circonda, che non so come abbia forza di prendere la penna per rispondere alla tua del primo. Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere né muovermi, altro che per forza, dal luogo dove mi trovassi. Non ho più lena di concepire nessun desiderio, né anche della morte; non perch'io la tema in nessun conto, ma non vedo più divario tra la morte e questa mia vita, dove non viene più a consolarmi neppure il dolore. Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacera come un dolor gravissimo, e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando ch'è un niente anche la mia disperazione.

Questo vi commove, ma non è ancora poesia. Leopardi, scrivendo, pensa alla vita campestre, ricupera la facoltà di amare la natura, si scioglie dal plumbeo, e acquista la forza di trasformare in poesia quelle parole. Chi di voi, stando in campagna, non ha sentito l'impressione del mezzogiorno, sotto un sole ardente, quando la natura è come morta, non s'ode più stridere cicala, né sussurrare il vento, né moversi foglia od erba? E voi stessi vi sentite colpiti di quella immobilità, vi sentite parte di

quella morte universale. Ecco l'immobilità di Leopardi, assorbita nella immobilità universale, e in un di que' silenzii, in quella profondissima quiete, che un giorno gli rivelarono l'infinito, lo stato della natura quando non ci era ancora la vita. Tutto questo è detto con una felicità di forma, con una finitezza e semplicità di espressione, come nell'*Infinito* e nella poesia *Alla luna*:

> Talor m'assido in solitaria parte,
> Sovra un rialto, al margine d'un lago
> Di taciturne piante incoronato.
> Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,
> La sua tranquilla imago il sol dipinge,
> Ed erba o foglia non si crolla al vento,
> E non onda incresparsi, e non cicala
> Strider, né batter penna augello in ramo,
> Né farfalla ronzar, né voce o moto
> Da presso né da lunge odi né vedi.
> Tien quelle rive altissima quiete;
> Ond'io quasi me stesso e il mondo obblio
> Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
> Giaccian le membra mie, né spirto o senso
> Più le commova, e lor quiete antica
> Co' silenzi del loco si confonda.

Ecco la lettera diventata poesia.

E quando il poeta, travagliato da una malattia simile, « ferreo sopore », non è più carne, ma masso, « umor plumbeo », quando il poeta ha innanzi quella malattia, quella condizione di animo che lo condanna all'immobilità, e gli sorge l'idea che quella è la sua situazione normale, questa idea gli avvelena tutto il godimento della natura. E se vede la gallinella batter le ali e il sole indorare la pioggia, ad un tratto pensa che la natura gli faceva una volta goder sempre quella felicità, che ora è un istante, e che dovrà tornare a Recanati, e non gli resta che suicidarsi Se il suo core si commove e palpita alla vista di una bella giovinetta, o a sentir un canto, che viene da una stanza

romita, ecco un grido che lo toglie da quello stato momentaneo e lo rimette in quello di prima.

> Pur se talvolta per le piagge apriche,
> Su la tacita aurora o quando al sole
> Brillano i tetti e i poggi e le campagne,
> Scontro di vaga donzelletta il viso;
> O qualor nella placida quiete
> D'estiva notte, il vagabondo passo
> Di rincontro alle ville soffermando,
> L'erma terra contemplo, e di fanciulla
> Che all'opre di sua man la notte aggiunge
> Odo sonar nelle romite stanze
> L'arguto canto; a palpitar si move
> Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna
> Tosto al ferreo sopor; ch'è fatto estrano
> Ogni moto soave al petto mio.

E fin la luna, che gli dà la forza di piangere e di lagrimare, non può guardarla se non mescolandola con le ricordanze di quando la malediceva. È un istante di felicità, al quale si abbandona contemplando, avvelenato dal pensiero che quello è un istante.

Non dirò che questa sia tra le poesie perfette. La concezione è originale, nuova affermazione del suo mondo; ma la forma non è di eguale bellezza. La descrizione della sua immobilità nella immobilità universale rimarrà eternamente bella tra le cose più perfette. Bella la pioggia mattutina, ma quando viene il suicidio, è una cosa prestabilita, non proprio allora scoppiata nell'anima. Anche quando dice:

> In cielo,
> In terra amico agl'infelici alcuno
> E rifugio non resta altro che il ferro,

si vede che il lampo del suicidio gli è venuto innanzi, ma non vi si ferma, quasi per evitare la tentazione. Verrà più tardi la

poesia del suicidio. Quando viene alle sue ricordanze, rimane in una fredda generalità; esse non han quasi la forza di uscir piene e separate da ciò, che è generale e comune.

> Al garzoncello il core
> Di vergine speranza e di desio
> Balza nel petto; e già si accinge all'opra
> Di questa vita come a danza o gioco
> Il misero mortal,

è una ricordanza generale, non sua: se volete qualcosa di particolare e di perfetto, aspettate le *Ricordanze*.

La parte men bella è quella della luna, che egli dipinge col capo pieno di reminiscenze classiche: tutto quello che dice delle lepri, del drudo, ecc., ricorda Parini ed Orazio. E quando si riconcilia con la luna e dice che gli piace un bel raggio di luna, esce in una generalità:

> A me sempre benigno il tuo cospetto
> Sarà per queste piagge, ove non altro
> Che lieti colli e spaziosi campi
> M'apri alla vista.

Ci è la descrizione, non il sentimento vero della luna. Per meglio intendere questa distinzione, ricordate che cosa è una forma poetica, poiché qui è il difetto. Forma poetica è rappresentare un oggetto non nella generalità sua, ma in un momento dell'esistenza, in atto, nel momento che opera da sé, o sulla persona, che lo guarda. Perché è così bello il principio della poesia *Alla luna*:

> O graziosa luna, io mi rammento...

È la luna còlta in un dato momento, quando ritorna dopo un anno, quando egli pure si trova nello stesso stato; è un'azione colta in un atto. La luna, che veleggia tra le nubi e domina il campo etereo, è una generalità della luna, non la luna colta in un momento della sua esistenza, sì che non vi dà la profonda

commozione di quando voi agite, o rappresentate un oggetto, che agisce su voi.

È vero che anche l'oggetto nella sua universalità può diventare poetico, ma quando, se l'oggetto è universale, voi siete in una situazione determinata, sì che quello vi par nuovo, e vi vengono frasi ed espressioni peregrine, le quali annunziano l'impressione. Quando si dice che la luna « naviga il firmamento », ci è una generalità, ma sentite l'impressione di chi dal carcere la guarda, sì che gli par nuova.

Volete vedere un comento alla *Vita solitaria,* scritto dal poeta stesso, forse qualche mese dopo, quando si trovava nella medesima situazione? Al principio del 1820 scrive al suo Pietro Giordani, e dipinge quello stato, che già era divenuto poesia. Ha già passato l'inverno; viene la primavera, il cielo è bello; sente risvegliarsi la natura, si sente felice, e chiede pietà alla natura; e poi succede il pensiero che quello è un istante; e chi dice che quel pensiero tornerà, ci è già tornato.

Sto anch'io sospirando caldamente la bella primavera come l'unica speranza di medicina che rimanga allo sfinimento dell'animo mio; e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo. E in quel momento dando uno sguardo alla mia condizione passata, alla quale era certo di ritornare subito dopo, com'è seguito, m'agghiacciai dallo spavento, non arrivando a comprendere come si possa tollerare la vita senza illusioni e affetti vivi, e senza immaginazione ed entusiasmo; delle quali cose un anno addietro si componeva tutto il mio tempo, e mi facevano così beato, non ostante i miei travagli.

E poi descrive la sua situazione, e comincia col cervello a lavorare su quella, e vien fuori qualcosa di nuovo, la disposizione a rappresentare quel suo mondo non più come momentanea

impressione. Comincia a fissarlo, a rappresentarlo filosoficamente. La prima volta qui si rivela questa tendenza. E si pone a filosofare sul suo male. Dopo aver detto che soffre, afferma: — È falso il piacere, che nasce da illusione; solo è vero il dolore —. E maledice la scienza e il progresso, la scienza, che ci mostra quel vero; e benedice gl'ignoranti, che non lo comprendono.

Quando leggerete la canzone al Mai, vedrete uscir fuori questi pensieri originali.

In quello stato, Leopardi ebbe un momento di entusiasmo. Entusiasmo e felicità per lui sono momenti, ma momenti eterni, perché fissati in poesia. In quell'anno Angelo Mai scoprì i libri della *Republica,* che si credevano perduti. Frontone, Dionigi, Eusebio erano quasi ignoti alla moltitudine, ma Cicerone!

E qui si risveglia il grande erudito, e scrive:

Il grido delle nuove maraviglie che V. S. sta operando non mi lascia più forza di contenermi, né mentre tutta l'Europa sta per celebrare la sua preziosa scoperta, mi basta il cuore d'essere degli ultimi a rallegrarmene seco lei, e dimostrare la gioia che ne sento...

E domanda al Mai che gli mandi il libro foglio per foglio, e scrive la canzone *Ad Angelo Mai.*

III

DAI MANOSCRITTI DI AVELLINO

SILVIA.

Se il poeta ha saputo tracciare l'immagine serena d'un pastore semplice ed ingenuo dirimpetto al formidabile silenzio della natura, qui con pari felicità pone di rincontro all'arcana natura le gioie e le illusioni della prima giovinezza. Il poeta ricorda la giovinetta Silvia e sé stesso, còlta una dalla morte e l'altro dal disinganno, appena nel limitare della giovinezza. Rifà quelle illusioni, rappresenta quelle gioie, come aveva rappresentato i dolci sentimenti della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*. Silvia è la prima donna che sia uscita dalla sua immaginazione, una perfetta creatura di donna, scomparsa appena nata, un femminile sparente, che svanisce subito nel vuoto e nel nulla, in una tomba ignuda, dice il poeta. Così una vita breve e gioiosa è posta dirimpetto al mistero della natura. Ciò che c'è di filosofico e di astratto nel pensiero, è annegato nella pienezza delle immagini e dei sentimenti d'una vita naturale e terrestre.

A RECANATI

Il *Canto del pastore* e la *Silvia* sono le cose più belle del Leopardi spuntare sotto il cielo toscano. A quel tempo la sua

salute andava migliorando, sì che poté senza grave incomodo tornare a Recanati. Tornava con gli stessi princìpi sul mistero e sul dolore universale; e con la stessa puntura della sua infelicità particolare. Ma tornava con lo spirito poetico rinnovellato, con una forza di immaginazione riproduttiva, e gioiosa nella riproduzione, atta a rintuzzare la punta del dolore, e a riempiere la sua infelicità di luce e di amore. Rivedendo il palazzo dei suoi antenati, e le stanze dello studio e della malattia, e quella finestra già così animata, e quel cielo, e quei lontani orizzonti, gli batté il cuore, e una folla di immagini lo assediarono, e in quel tumulto scrisse le *Ricordanze*. Qui ci è una copia e una ricchezza di forme per entro a cui s'insinuano gli accenti più appassionati. Mai forse il poeta si era espresso con tanta espansione e con colori così pieni di luce, sicché la poesia rassomiglia più ad un inno che ad una elegia. La stessa Nerina sembra che danzi e si rida in questa evocazione del passato, avvolta e trasfigurata in mezzo ad immagini luminose e gioiose.

Leopardi tornava a Recanati con l'animo di chi va a chiudersi in una prigionia perpetua. E fa sentire i suoi lamenti a tutti gli amici suoi, soprattutto alle pietose ed affettuose figlie di Tommasini in Parma. Lo stato dei suoi occhi era tale che di lavori pazienti e da schiena non era più a pensare, e lo Stella non gli poteva più essere utile. Gli trovarono una cattedra di storia naturale in Parma; ma il clima lo spaventò, e anche certe condizioni gli piacquero poco. Meglio riuscì il generale Colletta a Firenze, che fece pratiche con gli altri amici del povero poeta, e ottenne che il Piatti facesse una nuova edizione dei suoi *Canti*. Gli associati non sarebbero mancati, e così poteva il poeta avere di che sostenersi in Firenze parecchio tempo; al poi si sarebbe pensato. A Leopardi non sembrò vero di potere uscir di gabbia, accettò tutto, e prese il volo verso Bologna e Firenze.

IV

APPUNTI DELLE LEZIONI ZURIGHESI *

Prima che Leopardi si creasse un mondo proprio, ebbe il suo noviziato. A questa prima epoca corrispondono le sue prime canzoni. La canzone *All'Italia* fu il primo suo fiore poetico, e destò grande aspettazione.

Manca a questa canzone un contenuto positivo, il quale, come nella canzone petrarchesca, si vada variamente sviluppando. L'Italia è una negazione, ed anche il negativo non ha alcuna qualità o carattere, rimane vago, insino a che alla terza stanza s'insterilisce, e il soggetto scompare, e l'Italia si va a perdere nella Grecia.

La quale vacuità di contenuto è resa maggiore dall'astratta situazione in cui si trova l'artista. È una canzone scritta nel si-

---

* Riporto qui in nota la parte iniziale di queste lezioni collegate, attraverso queste poche frasi, al corso petrarchesco di cui le quattro lezioni leopardiane erano aggiunta a completamento del semestre.

« Non abbiamo veduto che un lato del Petrarca; morta Laura, e lui attempato, si sviluppa in esso quel tenero, quel delicato, che è la vera sua corda; la scienza sparisce del tutto; succede il *rêve* e la visione e il sogno. Ora Laura è divenuta la donna della lirica italiana. Ciascun petrarchista si è sforzato di toglierla dal sepolcro e ridarle vita. In effetti ciascuno ti presenta una Laura con le apparenze petrarchesche, quegli occhi, quei capelli, quei risi; ma quella Laura è ben morta; ed appunto perché vogliono riprodurre quella, i loro sforzi sono vani. Laura è rediviva innanzi a Giacomo Leopardi, Laura più ricca, e con diverse condizioni di esistenza. Questa Laura è sotto l'apparenza di donna tutto ciò che fa battere il nostro cuore, patria, amore, libertà, virtù ecc. Rinasce per morire con eterna vicenda, è l'eterno diventare, la caducità e la vacuità di tutte le cose ».

lenzio del gabinetto, senza occasione, senza avvenimenti; il generale non trova un concreto, nel quale si determini.

La forma, mancando di una materia da elaborare, si gitta sul di fuori e va al rettorico. Indi la personificazione della prima stanza, le due finzioni rettoriche delle due stanze seguenti, le descrizioni, cioè a dire lo sviluppo esterno e superficiale di ciascun oggetto che si presenta, e di conserva con tutto questo le ripetizioni, le interrogazioni, gli epiteti assoluti, una falsa profusione che simula la vita ed il calore. Ma già in questa canzone si vedono le tracce di un grande ingegno. Ci è la forma senza la materia, ma una forma possente che qua e là se ne crea una. Così isterilitosi il soggetto, è profondamente tragico quel subito obblio dell'Italia e di sé stesso, quel ceder la lira a Simonide, e cantare una patria migliore. Ciò che domina nella canzone è l'immaginazione che converte tutto in immagini, con facilità, con ricchezza, ma senza quella profondità che genera la temperanza. Il lettore si arresta però alla descrizione del combattimento dei Trecento, dove, salvo il paragone rettorico del leone, tutto è pieno di freschezza e di vita, è profondo, e a quell'erompere di grida entusiastiche nel punto in cui i guerrieri cadono. Ci è la simulazione della forza, e la forza non è il proprio del Leopardi. Al contrario vedi qua e là farsi viva quella disposizione agli affetti teneri e delicati che lo ha fatto sì grande, come alla fine della terza stanza ed alla fine della quinta.

Quanto ai pensieri, sono la più parte triti, e qualcuno concettoso, come il « morendo si sottrasse da morte », e come l'Italia nata a vincer le genti « e nella fausta sorte e nella ria ». L'ultima stanza contiene uno di quei pensieri originali che annunziano la meditazione e l'elevatezza dell'animo. Volgarmente si dice che la poesia eterna le grandi azioni. Per Simonide il grande uomo è colui che fa; e sente invidia per i Trecento e desiderio di imitarli; e si augura che la sua fama duri quanto la loro. Si vede nel giovine poeta già una gran pratica del verso, molta facilità, niente ancora di proprio: ci è del Petrarca, del Filicaia e del Metastasio.

La seconda canzone è magnifica di argomento; dovrebbe es-

sere un monumento innalzato a Dante con la penna, come a Firenze glielo innalzavano con la pietra. Ma Dante rimane un pretesto, e la canzone è il suono affievolito dell'antecedente, un ritorno dello stesso contenuto negativo e degli stessi fatti e pensieri.

Nella terza canzone il contenuto diviene positivo. La scoperta di Angelo Mai appare come la risurrezione dei nostri maggiori, in suono di rimprovero o di esortazioni in tanta nostra corruzione. Quindi il concetto è un'antitesi tra l'Italia passata da Dante a noi, l'Italia quale la lasciò il Petrarca, ed il presente. La prima è rappresentata in una specie di Pantheon, nel quale comparisce una serie di grandi uomini. Ma ciascuna apparizione provoca nel poeta un ritorno al presente; e qui comparisce la prima volta un contenuto originale, il presentimento del mondo leopardiano. Lo stato presente è la morte della poesia, lo sparire di tutti quegli ideali che sono lo scopo della vita, e di tutte quelle finzioni sostituite alla scienza che abbellivano il mondo. Quell'ideale e quel reale è sparito; sparito il mondo pagano; sparito il mondo cavalleresco, e non vi è succeduto nulla. Rimane per l'anima il vuoto, e quindi la noia, che è il sentimento di questo vuoto. Questo concetto viene analizzato in antitesi col passato. Dante e Petrarca furono i poeti del dolore; ed il dolore è men tristo della noia. Colombo ingrandì il mondo in apparenza, ma in effetti lo rimpiccolì, togliendolo all'illimitato dell'immaginazione. A Ludovico Ariosto si trova in opposizione la fine del mondo cavalleresco. E già questo vuoto della vita penetra nell'anima di Torquato; eppure a quel mondo che parve sì prosaico al Tasso, il poeta contrappone il presente assai peggiorato, dove non si troverebbe chi gli apprestasse il lauro. In Alfieri, mancata la poesia dell'azione, rimane la poesia della parola, una lotta contro il presente, nella quale resta solo.

Questo contenuto non è ancora intero, non ha ancora contorni, fluttua nella mente del poeta senza aver trovato un punto d'appoggio. Non è ancora calato nell'anima; il poeta lo rappresenta come spettatore, non come vittima. Non è ancora realizzato; rimane nella sua generalità filosofica. Né ancora il poeta

ha trovato la forma che gli conviene; ci si vede ancora una falsa abbondanza; delle immagini proprie affogate in mezzo ad altre comuni; delle finzioni rettoriche; la parola oltrepassante il concetto.

Nella canzone predetta sotto il mondo apparente ce n'è un altro ancora, a frammenti, presentimento del mondo leopardiano. Il mondo apparente è il mondo politico, base della risorgente poesia italiana, dell'Alfieri e del Parini, del Monti, del Foscolo ecc. L'uomo vi è considerato come cittadino; nella donna prevale il tipo spartano o romano; il giovine Leopardi cominciò con riprodurre questo stesso mondo; c'è in lui il concetto d'Alfieri con la forma di Vincenzo Monti. Nella canzone a Paolina comparisce la donna come Alfieri la voleva, secondo il tipo a cui si conformarono le donne repubblicane di quel tempo.

In questo mondo politico ci è un fondo reale nel sentimento; ci senti l'amore della libertà e l'odio della tirannide, sopra tutto l'amore della virtù congiunta con un'alta idea della dignità umana. La poesia ha un nobile incesso, gravi e magnifiche sentenze. Ma in questo mondo non c'è alcuna coerenza d'idee; ci trovi reminiscenze classiche o cristiane congiunte con le nuove idee della filosofia volteriana. C'è l'antico e il nuovo, talora in contrasto, spesso estranei. Il Leopardi si è sollevato arditamente al mondo nuovo, come esisteva allora nella coscienza delle classi colte, rigettando arditamente fuori di esso tutto il resto, ed abbracciandolo nello sua totalità con mirabile coesione. La filosofia avea distrutto il dogma fondamentale del passato, il dogma della caduta e della redenzione dell'uomo, e non vi avea sostituita nessuna altra spiegazione. Ritornavano dunque in campo le formidabili domande: — Chi siamo noi? d'onde veniamo? dove andiamo? —. Domande che si trovano in fondo a tutte le religioni e a tutte le metafisiche. La risposta del Leopardi è il mistero. La natura si ravvolge nel suo velo come se fosse il primo giorno della creazione, e come se non fosse stata mai interrogata dall'uomo. Accanto al mistero rimane una cosa sola, di cui abbiamo il perfetto sentimento, il male, e quindi il dolore. L'uomo, nelle condizioni di finito e di limite nelle quali è stato posto, è fatal-

mente condannato al male ed al dolore. Quale ne è la causa? Come dalla somma sapienza può nascere l'ignoranza, dalla somma bellezza il brutto, dalla somma bontà il male. Rimane di affermativo un semplice fatto, e tutto il resto è mistero.

« Arcano è tutto, Fuor che il nostro dolor ». Con questa base la vita non ha più scopo; tutti gli ideali a cui ella per il passato si è rivolta, sono ombre, illusioni; il sentimento di questo vuoto è la noia. Rimane una negazione universale, il cui sentimento è il dolore e la noia. Ora l'universo così concepito produce una serie nuova d'immagini e di sentimenti, di cui il Leopardi ha trovato il segreto.

Nel *Bruto minore* spunta il nuovo uomo del Leopardi, e nella *Saffo* la sua donna.

Nel *Bruto* sotto la catastrofe dell'uomo ci è inchiusa la catastrofe dell'antica civiltà, la rovina dell'antica Roma. Questo immenso fatto cambia tutte le idee ordinarie che Bruto avea della vita. Giove si trasforma in un tiranno che si compiace di opprimere i giusti; la virtù e tutto ciò che l'uomo onora sulla terra, diviene un vano nome. Fin qui Bruto si rivolta contro delle idee invisibili; ci è il sentimento, ma non ci è il plastico. Ma la poesia, trasformando Giove nella natura, attinge il fenomeno. L'indifferenza del fato è rappresentata sensibilmente nelle leggi meccaniche che governano la natura e che la rendono affatto indipendente dalle sorti umane. Ma l'uomo, zimbello del fato, della natura e della fortuna, s'innalza al di sopra di loro per la libertà infinita dell'anima, per la quale l'uomo si può, togliendosi la vita, affrancare dal giogo. Bruto gitta da sé tutti i conforti ordinarii dei morenti, si mette fuori di Giove e della legge, e rimane nell'orgoglio della sua solitudine.

Nella *Saffo* lo stesso concetto è modificato secondo il carattere femminile. L'orizzonte di Bruto è larghissimo; quello di Saffo è ristretto nella vita privata. Per Bruto il mistero è la caduta della libertà ed il trionfo della barbarie; per Saffo è il trionfo delle qualità materiali sulle spirituali, della bellezza, potenza, ricchezza, ecc., sulla bontà, la virtù, l'ingegno, ecc.; e, calando nella sua individualità, è propriamente la preminenza

che gli uomini danno alla bellezza sull'ingegno. Questo concetto è sviluppato anche femminilmente. La bellezza della natura la commuove; dalla donna disperata esce fuori la poetessa. Indi viene un malinconico ritorno in sé stessa: vede la natura sì bella e sé brutta. Le pare che, come è dispregiata da Faone, sia dispregiata da tutto il mondo, che il margine ed il sole rida ma non a lei, che gli uccelli salutino ma non lei, che il rivo la fugga. Il sentimento è anch'esso femminile. Saffo si eleva al concetto della miseria e del mistero della vita; ma non accusa, non si rivolta; Giove è per essa sempre il padre; ci è una malinconica rassegnazione congiunta con una leggerissima ironia. Saffo non muore per affrancarsi da Giove; muore per liberarsi dalla bruttezza del corpo e perché senza Faone non può vivere: muore come donna e come amante. Le sue ultime parole non sono accenti feroci di disperazione, ma una specie di canto funebre e stanco.

Dopo, Leopardi si esercitò a sottomettersi il verso: di che rimangono i suoi frammenti. Il che nota il passaggio ad una forma e ad un contenuto più perfetto. Il tipo della forma adoperata nel *Bruto* e in parte nella *Saffo* è il latino: periodi lunghi, collocazione artificiosa, scelta di parole, verso lungo e imitativo, con poche interruzioni di settenari e di rime.

La forma si stacca dal pensiero e chiama l'attenzione in sé. Ora, il progresso del Leopardi è nell'annullamento della forma, di modo che l'istrumento sparisce ed il pensiero passa direttamente. Nel tempo stesso, il contenuto si disacerba; la situazione esce da quella tensione che si sente in Bruto e Saffo; il mistero e la miseria della vita sono considerati come lo stato naturale dell'uomo, contro il quale non vale insorgere; onde penetra nel contenuto una certa rassegnazione tranquilla come sentimento ed una graziosa semplicità come forma. Di che fa fede il frammento sulla foglia, la poesia *Alla luna* e sopra tutto l'altra del *Pastore errante*.

Il mondo è quale pare a Bruto ed a Saffo nel delirio della disperazione; il mondo è quale appare al pastore nel sommo dell'ignoranza. Ci è un concetto assoluto sotto un'apparenza sub-

biettiva. Il pastore con la sua ignoranza riabbellisce il mondo, lo ripopola di apparenze, restituendo il modo primitivo di rappresentar la natura, così caro presso Omero. Nel tempo stesso accanto all'antica plastica rinasce l'antica serenità di animo anche in mezzo al dolore. Niente vi è affermato; tutto vi pende e vi trema innanzi, accompagnato con una perfetta grazia e semplicità; il fanciullesco dell'età primitive si riproduce nel plastico, nel sentimento e nella forma tecnica.

Questo mondo finora è solo negativo; ma il Leopardi ricrea col sentimento quello che ha distrutto con la ragione; e ritorna in questo mondo l'antico ideale con tutto il suo corteggio di passioni sotto il nome di amore. Il Leopardi esprime con la più viva passione e con molta forza plastica l'ideale, specialmente nel *Pensiero dominante* e nella canzone *Alla sua donna*; se non che il cuore non può liberarlo dalla ragione; ed in certi momenti ritorna nella disperazione di Bruto, come nei versi *A sé stesso*; ma la sua poesia tocca la perfezione quando il contenuto vi sta in intero; quando forma ed accarezza l'immagine per distruggerla di un colpo. Tale è *Amore e morte*, e la Nerina, e la *Silvia*, e il *Consalvo*; tale è *Aspasia*. In quest'ultima poesia comincia però a penetrare un po' di amarezza, ed una certa ironia fredda nelle altre con un filosofare troppo scoperto vi annunziano che la poesia muore nella sua anima. Muore allora il poeta e nasce il prosatore.

NOTA

Il saggio incompiuto sul Leopardi deriva dalle lezioni che il De Sanctis tenne all' Università di Napoli nell'anno accademico 1875-76, dal 14 gennaio 1876 in poi, come prosecuzione dei corsi degli anni 1871-74 sul Manzoni e la scuola liberale e sul Mazzini e la scuola democratica. Le diciotto lezioni (che corrispondono ai primi quattordici capitoli della presente edizione) furono sunteggiate, rielaborate e pubblicate sui quotidiani *Roma* di Napoli e *Diritto* di Roma, fra il 24 gennaio 1876 e il 24 settembre dello stesso anno [1]. Poi il lavoro fu proseguito direttamente in diciannove articoli pubblicati sugli stessi quotidiani durante il 1877 e l' inizio del 1878 [2]. Lezioni pubblicate ed articoli vennero infine ripresi e rielaborati in diversa misura del De Sanctis nel 1883 (dall'agosto

---

[1] E precisamente alle seguenti date sul *Roma*: Lezione introduttiva, 18-19 gennaio; I, 24-25 gennaio; II, 3-4 febbraio; III, 10-11 febbraio; IV, 17-18 febbraio; V, 24-25 febbraio, VI, 10-11 marzo; VII, 23 marzo; VIII, 1° aprile; IX, 18-19 aprile; X, 29 aprile; XI, 24 maggio; XII, 22-23 giugno; XIII, 4-5 luglio; XIV, 26-27 luglio; XV, 13-14 agosto; XVI, 21-22 agosto; XVII, 5 settembre; XVIII, 23-24 settembre. Sul *Diritto*: Lezione introduttiva, 18 gennaio; I, 24 gennaio; II, 3 febbraio; III, 10 febbraio; IV, 17 febbraio; V, 24 febbraio; VI, 10 marzo; VII, 23 marzo; VIII, 1° aprile; IX, 17 aprile; X, 28 aprile; XI, 24 maggio; XII, 22 giugno; XIII, 4 luglio; XIV, 26 luglio; XV, 13 agosto; XVI, 21 agosto; XVII, 4 settembre; XVIII, 22 settembre.

[2] E precisamente alle seguenti date: sul *Diritto*: I, 27 giugno 1877; II, 3 luglio; III, 13 luglio; IV, 19 luglio; V, 25 luglio; VI, 4 agosto; VII, 7 agosto; VIII, 15 agosto; IX, 23 agosto; X, 17 settembre; XI, 20 settembre; XII, 4 ottobre; XIII, 12 ottobre; XIV, 15 ottobre; XV, 22 ottobre; XVI, 24 ottobre; XVII, 12 novembre; XVIII, 14 novembre; XIX, 19 novembre. E sul *Roma*: I, 18-20 giugno 1877; 28 giugno; III, 14 luglio; IV, 21 luglio; V, 27 luglio; VI, 5 agosto; VII, 9 agosto; VIII, 17 agosto; IX, 24 agosto; X, 21 settembre; XI, 25 settembre; XII, 5 ottobre; XIII, 14 ottobre; XIV, 20 ottobre; XV, 3 dicembre; XVI, 22 dicembre; XVII, 7 gennaio 1878; XVIII, 24 gennaio; XIX, 27 gennaio.

alla morte, avvenuta il 29 dicembre) in un manoscritto (solo in piccola parte autografo, ma tutto corretto e riveduto da lui), che costituisce la parte veramente da lui autorizzata e che corrisponde ai primi trentadue capitoli della presente edizione. Ma già nel 1879 e nel 1881 il De Sanctis aveva pubblicato nella *Nuova Antologia* [1] due saggi leopardiani: *Leopardi risorto* (15 ottobre 1879) e *Il nuovo Leopardi* (1 luglio 1881), che continuavano lo studio sul Leopardi e che, se la morte non avesse interrotto il lavoro del critico, sarebbero stati certamente aggiunti alla parte riveduta e corretta del manoscritto napoletano, come sarebbe avvenuto per altri due capitoli: *Silvia* e *I nuovi idillii* rimasti manoscritti. Come base di una pubblicazione del saggio incompiuto rimanevano così il manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli (*Carte De Sanctis*, fasc. 70, XVI, c. 51) [2], e, per la prosecuzione dopo il cap. XXXII, i due articoli citati della *Nuova Antologia* e alcuni manoscritti ora posseduti dalla Biblioteca Provinciale di Avellino [3]: precisamente, nel quaderno IV il testo autografo dei capp. XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, nel quaderno V una copia del cap. XXXVII, nel quaderno VI una copia del cap. XXXVIII e due brevi scritti: *Silvia* e *A Recanati* pure non autografi, nel quaderno VII una copia frammentaria del cap. XXXVI. Altra copia del cap. XXXVI si trova allegata al manoscritto della Nazionale di Napoli.

Nel 1885 Raffaele Bonari, scolaro del grande critico, pubblicò il manoscritto di Napoli, con il titolo: Francesco De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi* (Napoli, Morano, 1885) aggiungendovi il capitolo *Il nuovo Leopardi* (nella redazione della Nazionale di Napoli, imperfetta ed intermedia fra l'autografo e la stampa) senza numerarlo e considerandolo erroneamente come « il paragrafo che segue imme-

---

[1] E prima, nel 1877, pure nella *Nuova Antologia*, erano usciti due saggi leopardiani: *La Nerina di G. Leopardi* e *Le nuove canzoni di G. Leopardi* che passarono poi, con quello del 1869 su *La prima canzone di G. Leopardi*, nei *Nuovi Saggi critici* (Napoli, 1879), e sono ora ripubblicati nel II e III volume dell'edizione dei *Saggi critici* a cura di L. Russo (Bari, Laterza, 1952).

[2] Si vedano in proposito le pagine riguardanti i manoscritti desanctisiani della Nazionale di Napoli nel volumetto di B. Croce, *Gli scritti di F. De Sanctis e la loro varia fortuna*, Bari, 1917, pp. 26-28.

[3] Oltre ai manoscritti da noi utilizzati, il fascicolo della Provinciale di Avellino contiene: nel quaderno I l'autografo del saggio *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, nel quaderno II e nel quaderno III due copie autografe del saggio *Le nuove canzoni di Giacomo Leopardi*.

diatamente al penultimo ed inizio della parte interamente nuova » e credendolo inedito [1], mentre, come si è detto, il capitolo era stato già riveduto e pubblicato dal De Sanctis nella *Nuova Antologia*. Il Bonari trascrisse con molta fedeltà il manoscritto, apportandovi solo « qualche lieve mutamento di punteggiatura, secondo la forma di punteggiatura, che l'autore stesso segue in casi analoghi nei pochi brani autografi » [2], e correggendo in maniera molto discontinua le citazioni del Leopardi e d'altri « sulle edizioni migliori ». La mancanza più grave dell'edizione del Bonari è costituita dall'assenza di quei capitoli, che, almeno in parte, egli avrebbe potuto ricostruire dai due articoli della *Nuova Antologia*, ma per il testo dei trentadue capitoli del manoscritto non si può dire che egli sia incorso « in infiniti errori » [3] e semmai gli si può rimproverare il mancato riscontro dei giornali, che lo avrebbe aiutato ad eliminare alcune sviste, del resto di per sè evidenti, dei vari copisti del manoscritto. Diamo qui un elenco degli errori del Bonari (che indicheremo con *Bo*) trascurando le non frequenti modificazioni di grafia in parole come « giovane-giovine », « maraviglia-meraviglia » ecc. e quegli errori o modificazioni che derivano dal mancato riscontro dei giornali e dalla saltuaria correzione delle citazioni.

Cap. I, p. 6 r. 30: « discorsevole », *Bo* « discorrevole ».

Cap. III, p. 18 r. 13: « parla sempre lui, e non ha a fronte contraddittori », *Bo* « parla sempre, e lui: non ha a fronte contraddittori ».

Cap. IV, p. 26 r. 25: « suol », *Bo* « vuol ». P. 28 r. 2: « Anacreonte », *Bo* « l'Anacreonte ». P. 30 r. 35: « in quella », *Bo* « in questa ». P. 32 r. 31: « sará una orchestra », *Bo* « farà una orchestra ».

Cap. V, p. 34 r. 36: « Dio mi perdoni », *Bo* « Dio gli perdoni ». P. 35 r 19: « declamando a gran voce », *Bo* « declamando a grave voce ». P. 38 r. 34: « senti nominare », *Bo* « senti a nominare ». P. 40 r. 1: « e altri antichi », *Bo* « e ad altri antichi ».

Cap. VI, p. 41 r. 9: « Baldi », *Bo* « Zaldi ». P. 45 r. 9: « questo », *Bo* « questa ».

---

[1] *Op. cit.*, pp. VII-VIII.

[2] *Op. cit.*, p. VIII.

[3] F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono*, a cura di N. Cortese, Napoli, 1933, IV, p. 392 (Nota bibliografica).

Cap. VIII, p. 55 r. 32: « crederla », *Bo* « crederle ». P. 56 r. 10: « incontratasi », *Bo* « incontratesi ». P. 59 r. 8: « e che », *Bo* « pensiero che ».

Cap. IX, p. 69 r. 14: « fondamenta », *Bo* « fontamenta ». P. 70 r. 3: « parve al padre », *Bo* « al padre parve ».

Cap. X, p. 77 r. 30: « è cosa », *Bo* « son cosa ». P. 80 r. 20: « altro da quello ch'eragli apparso », *Bo* « altro ch'eragli apparso ».

Cap. XI, p. 84 rr. 22-23: « L'idea e il nome gli venne naturalmente dagli idillii greci, lui traduttore di Mosco », *Bo* « L'idea e il nome gli vennero naturalmente dagli idillii greci, a lui traduttore di Mosco ». Noi manteniamo la lezione del manoscritto e dei giornali, essendo uso comune del De Sanctis sia l'accordo di due sostantivi al singolare, sia la forma assoluta « lui traduttore » (essendo lui traduttore). P. 87 r. 26: « È la voluttà del Bramino, poeta anche lui, dello sparire individuale », Bo « È la voluttà del Bramino, poeta anche lui, la voluttà dello sparire universale » (la ripetizione di « la voluttà » assente nel manoscritto e nei giornali, è inutile perché il senso risulta chiaro dalla punteggiatura, che pone « poeta anche lui » come in un inciso). P. 100 r. 23: « È l'ideale », *Bo* « E l'ideale »; *ivi* r. 25: « quando », Bo « quanto ». P. 105 r. 14: « quello », *Bo* « quel ».

Cap. XV, p. 143 r. 10: « Non è già solo un prestanome, lo stesso Leopardi sotto altro nome », *Bo* « Non è già solo un prestanome, è lo stesso Leopardi sotto altro nome ». L'aggiunta del secondo « è » (assente nel manoscritto e nei giornali) deforma gravemente il testo cambiando il senso del discorso critico che punta sulla natura complessa della figura di Bruto, il quale rispecchia i sentimenti del poeta, ma è anche « un personaggio storico », come si chiarisce anche meglio più sotto nella stessa pagina. P. 149 r. 26: « cioè a dire che escono », *Bo* « che escono ».

Cap. XX, p. 174 r. 33: « un Vangelo », *Bo* « Vangelo ». P. 175 r. 28 « Alamanni », *Bo* « Alemanni ».

Cap. XXI, p. 185 r. 33: « scrive a Bunsen il giovane », *Bo* « scrive il giovane a Bunsen ».

Cap. XXII, p. 190 r. 30: « Batracomiomachia », *Bo* « Batramiomachia ».

Cap. XXIV, p. 200 r. 5: « Stratone da Lampsaco », *Bo* « Strabone da Lampsaco ».

Cap. XXVII, p. 216 r. 16: « beffa », *Bo* « beffe ».

Cap. XXVIII, p. 224 r. 7: « conclusione », *Bo* « conclusioni ».
Cap. XXXI, p. 234 r. 21: « aprano », *Bo* « aprono ».

Degli ultimi capitoli, mancanti nell'edizione Bonari, si ebbe più tardi una parziale pubblicazione, dalla copia più imperfetta, del capitolo XXXVII, nel *Fortunio* (22 giugno 1893), e di un frammento del capitolo XXXVIII nel *Pungolo* (25-26 giugno 1893).

Fu merito di Benedetto Croce l'aver pubblicato negli *Scritti varii inediti o rari di Francesco De Sanctis* (Napoli, Morano, 1898, vol. II, pp. 101-135) i sei capitoli « in aggiunta allo Studio sul Leopardi » ristabilendo la successione e la divisione dei manoscritti di Avellino. Il Croce riprodusse per i capitoli XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI il testo della *Nuova Antologia*, e per i capitoli XXXVII e XXXVIII quello dei manoscritti (« scegliendo le redazioni che ci sono sembrate per segni certi le ultime e più compiute » [1]), non senza qualche svista e qualche compromesso fra le varie redazioni, non sempre chiaramente giustificabile: come, ad esempio, a p. 260 rr. 9-13, dove è seguito il testo del manoscritto autografo, e non quello della *Nuova Antologia*, adottato in tutto il resto del capitolo. Indico qui solo alcune sviste o modificazioni più notevoli:

Cap. XXXIV, p. 250 r. 20: « non trovi », Croce « non siavi ». P. 251 r. 21: « né il vino », Croce, « né il calore ». Cap. XXXVII. P. 268 r. 2: « gli veniva innanzi la prima età », Croce « egli rivedeva la prima età; *ivi* r. 7: « Forse in quella ' Via delle Rimembranze ' », Croce « Forse, a Pisa, nella Via delle Rimembranze ». P. 270 r. 15: « non le fissa gli occhi », Croce « non fissa i suoi occhi »; *ivi* r. 17: « l'intima letizia », Croce « letizia ». Capitolo XXXVIII, p. 273 r. 34 - p. 274 r. 1: « quella vita allegra di natura e d'uomo, dalla quale si tengono alieni il passero ed il poeta », Croce « quella vita allegra di natura e d'uomo, nella quale si tengono assieme il passero ed il poeta ».

Successivamente il Croce stesso ripubblicò dal *Roma* la lezione introduttiva del corso del 1876 nella *Critica* (X, 3, 20 maggio 1912), mentre F. Torraca pubblicava nel 1917 (prima in opuscolo, Napoli, Morano, e poi nella *Commemorazione di F. De Sanctis nel primo centenario della nascita*, a cura della Università di Napoli, Napoli, p. 69 e sgg.) la lezione sulla *Vita solitaria*, da lui stesso raccolta durante il corso del 1876.

---

[1] *Op. cit.*, p. 102.

Nel 1933 usciva poi, nella edizione delle *Opere complete di F. De Sanctis*, (Napoli, Morano), a cura di Nino Cortese, come volume quarto della *Letteratura italiana nel secolo decimonono*, il saggio leopardiano con il sottotitolo: *Leopardi*. Questa edizione si presentava come la più completa apparsa sino allora in quanto essa raccoglieva, oltre i trentadue capitoli editi dal Bonari, i sei capitoli editi dal Croce e riportava, in appendice, la lezione introduttiva, la lezione sulla *Vita solitaria*, e, nella nota bibliografica, i due frammenti indicati dal Croce, *Silvia* e *A Recanati* (contenuti fra i manoscritti di Avellino) [1], e alcune pagine di appunti, raccolti da Teodoro Frizzoni dalle lezioni zurighesi, posseduti dalla Nazionale di Napoli e già indicati dal Croce [2]. L'edizione Cortese realizzava, sulle linee indicate dal *Disegno di una edizione completa ed ordinata delle opere di F. De Sanctis* del Croce [3], un sostanziale progresso rispetto all'edizione del Bonari e con la sua *Tavola delle citazioni* e la accurata *Nota bibliografica* portava un contributo notevolissimo allo studio del saggio desanctisiano. Ma, come si può vedere dall'elenco di errori riportato più innanzi in questa *Nota*, il testo del Cortese risultò assai scorretto, mentre il criterio dell'editore di riportare le citazioni del Leopardi e di altri alla loro precisa e integrale lezione, finì per turbare lo stesso discorso critico alterando la chiara volontà del De Sanctis, che spesso incorpora e modifica parole ed espressioni degli autori esaminati, nella propria esposizione critica. E se discutibile può apparire lo svantaggio di tale criterio dove l'editore ripristina il testo esatto di citazioni ben distaccate e rilevate dallo stesso autore, notevole è l'alterazione dove l'editore interviene nel testo a virgolettare e accomodare parole e frasi tratte dalle opere leopardiane, ma che il De Sanctis aveva volontariamente incorporato e modificato nel pro-

---

[1] Nella trascrizione del secondo l'edizione Cortese salta però una intera paginetta del manoscritto.

[2] B. Croce, *Gli scritti di F. De Sanctis* ecc., già cit., p. 28: « Fasc. V, carte del periodo 1854-59, 2. Due quaderni di alcune lezioni fatte in Zurigo nel Politecnico sulla lirica italiana e particolarmente sul Petrarca e il Leopardi, raccolte dal suo scolaro Teodoro Frizzoni ».

[3] Il Croce proponeva come terzo volume della *Storia della letteratura italiana nel secolo decimonono*: « lo *Studio sul Leopardi* (già edito dal Bonari) con l'aggiunta dei sei capitoletti editi dal Croce (*Scritti varii*, II, 101-35), e con in appendice, a guisa di documento, la lezione introduttiva del corso (in *Critica*, X, 226-31) » (*Op. cit.*, p. 106).

prio discorso critico. Così ci sembra arbitrario cambiare il testo desanctisiano come, ad es. a p. 134 rr. 5-7: « E non solo il matrimonio è trista cosa per gli sposi, che perdono le illusioni giovanili, ma pe' figli anche, per necessità o infelici o codardi », dove il Cortese corregge e mette fra virgolette « o miseri o codardi », oppure come in questa rievocazione critica di un passo poetico (p. 89 rr. 15-17): « Il giovane, che non ha preso parte alla festa, la sera si affaccia a guardare un bel cielo stellato, e la luna, tranquilla sopra ai tetti e in mezzo agli orti, che rischiara i lontani monti », in cui il Cortese così modifica nell'ultima parte: « e la luna ' queta (« questa » per errore tipografico) sovra i tetti e in mezzo agli orti che rischiara i lontani monti ' » [1]. Così si dica anche per i titoli di opere leopardiane che il Cortese (in verità solo nella prima metà circa del volume) riporta alla loro integrità ed esattezza non solo quando sono modificati e abbreviati secondo un uso consueto del critico, ma anche quando sono sciolti e incorporati nel discorso a semplice indicazione dell'argomento delle opere: così, ad es., a p. 5 r. 2, dove il testo desanctisiano « Abbiamo un suo ragionamento sulla condanna del Redentore » viene così modificato « Abbiamo un suo ragionamento sulla *Condanna e viaggio del Redentore al Calvario* ». E del resto anche nel caso delle citazioni vere e proprie, la modificazione di versi che il De Sanctis aveva trasformati nella propria memoria incide sul valore stesso della riflessione critica che ne prende spunto o che su di quelli si appoggia. Come può essere, fra gli altri, il caso di due versi del Berchet (il primo dei quali, in forma inesatta: « E quel sole gli apparve più bello » per « E quel sol gli rifulge più bello »), citati a p. 140 rr. 17-18, a convalidare l'osservazione della popolarità del linguaggio berchettiano rispetto a quello del giovane Leopardi: la forma esatta attenua indubbiamente nei due versi il sapore di popolarità e modernità « un po' negletta », per cui essi erano apparsi così opportuni alla mente del critico.

Diamo ora un elenco di errori dell'edizione Cortese (che indichiamo con *Co*) avvertendo che non teniamo conto delle numerose

---

[1] Né mancano casi in cui la stessa restituzione del testo leopardiano è a sua volta errata, come a p. 150, rr. 28-29, dove le parole di Saffo citate così dal De Sanctis: « Qual fallo macchiommi anzi il natale? » son cambiate in questa forma pure imperfetta: « Qual nefando eccesso macchiommi anzi il natale? ».

modificazioni di grafia o di punteggiatura, degli errori evidentemente dovuti ai tipografi (minuscole dopo il punto, « Cugnomi » per « Cugnoni », « Goëthe » per « Goethe » ecc.) e di tutti i cambiamenti dovuti al criterio sopra discusso di ripristinare in ogni caso frasi e parole leopardiane sia nelle citazioni esplicite, sia nello stesso discorso critico.

Cap. I, p. 4 r. 28: « materia », *Co* « materie »; *ivi* r. 30: « terzina », *Co* « terzine ». P. 6 r. 11: « Lelio », *Co* « il Lelio »; *ivi* r. 30: « discorsevole », *Co* « discorrevole »; *ivi* r. 33: « abatino », *Co* « abitino »; *ivi* r. 34: « sceglievano », *Co* « sceglieva ».

Cap. II, p. 11 r. 12: « Abbiamo l'erudito », *Co* « Abbiamo l'erudito »; *ivi* rr. 34-35: « da tutti quelli che hanno in onore la dignità umana », *Co* « da tutti quelli che hanno in cuore la dignità umana ».

Cap. III, p. 15 rr. 4-5: « e la Convenzione e i giacobini, e Bonaparte, che, orrore! giunse a mettere la mano sino sul papa », *Co* « e la Convenzione e i giacobini, e Bonaparte. Che orrore! Giunse a mettere la mano sino sul papa ». P. 16 r. 3: « che la filosofia e la ragione », *Co* « che la filosofia o la ragione »; *ivi* r. 21: « pubblica », *Co* « pubblicava ». P. 17 r. 24: « conchiude », *Co* « conclude ». P. 18 rr. 13-14: « parla sempre lui, e non ha a fronte contraddittori », *Co* « parla sempre, e lui non ha fronte contraddittori »; *ivi* r. 26 « ingiuria », *Co* « ingiurie ». P. 20 r. 7: « maledice per abitudine », *Co* « malediceva così per abitudine ».

Cap. IV, p. 21 r. 10: « non fu potuto pubblicare », *Co* « non fu pubblicato »; *ivi* r. 12: « pubblicate », *Co* « pubblicati ». P. 26 r. 25: « suol », *Co* « vuol ». P. 28 r. 2: « Anacreonte », *Co* « l'Anacreonte ».

Cap. V, p. 35 r. 19: « declamando a gran voce », *Co* « declamando a grave voce »; *ivi* r. 34: « attorno », *Co* « intorno ». P. 37 rr. 15-16: « Oggi è venuta in moda una critica che chiamano storica », *Co* « Oggi è venuta in moda una critica che chiamiamo storica ». P. 38 r. 16: « delle lettere », *Co* « dalle lettere ». P. 40 r. 1: « e altri », *Co* « e ad altri ».

Cap. VI, p. 41 r. 9: « Baldi », *Co* « Zaldi ». P. 42 rr. 21-23: « Come s'aveva a fare. Non aveva ancora potenza uguale al gusto. E gli uscì », *Co* « come s'aveva a fare. E gli uscì ». P. 44 r. 4. « questa », *Co* « quella ».

Cap. VII, p. 49 rr. 17-18: « esemplare più perfetto », *Co* « esemplare perfetto ».

Cap. VIII, p. 55 r. 32: « poté ben crederla », *Co* « poté crederle ». P. 59 r. 8: « e che », *Co* « che ».

Cap. IX, p. 68 r. 25: « la trovo », *Co* « lo trovo ». P. 70 r. 3: « parve al padre », *Co* « al padre parve ».

Cap. X, p. 79 r. 3: « anche oggi è meno difficile stampare che farsi leggere », *Co* « anche oggi è meno difficile stampare che leggere ». P. 80 rr. 20-21: « altro da quello ch'eragli apparso », *Co* « altro ch'eragli apparso ».

Cap. XI, p. 84 r. 22: « venne », *Co* « vennero »; *ivi* r. 23: « lui », *Co* « a lui ». P. 87 r. 26: « dello sparire », *Co* « la voluttà dello sparire ». P. 89 rr. 20-21: « si affissi », *Co* « gli affissi ». P. 92 r. 31: « lingua », *Co* « figura ». P. 98 r. 11: « La impotenza del suo implacato desio », *Co* « la importanza del suo implacato desio »; *ivi* r. 28: « maledicendolo », *Co* « maledicendo ». P. 100 r. 23 « ideale », *Co* « idea ». P. 106 r. 11: « quest'altra frase sonora », *Co* « quest'altra frase ancora ». P. 107 r. 26: « e che qui acquista », *Co* « e che acquista ».

Cap. XII, p. 116 r. 7: « dei Petrarca e dei Poggi », *Co* « del Petrarca e del Poggi »; *ivi* r. 20: « quelle », *Co* « quella ». P. 118 r. 11: « di Dante e di Shakespeare », *Co* « di Dante, di Shakespeare »; *ivi* r. 12; « più illogici », *Co* « i più illogici ». P. 120 r. 20: « un miracolo », *Co* « miracolo ».

Cap. XIII, p. 123 r. 15: « un fanciullo », *Co* « fanciullo ». P. 127 r. 31: « Né mi pento », *Co* « Mi pento ». P. 128 r. 33: « È chiaro », *Co* « E chiaro ».

Cap. XIV, p. 134 r. 22: « c'è qui », *Co* « c'è poi »; *ivi* r. 27: « cosa », *Co* « una cosa ». P. 136 r. 16: « quell'eterno », *Co* « quest'eterno ». P. 137 r. 10: « Ma il tipo nella contemplazione gli si raddolcisce », *Co* « Ma il tipo della contemplazione gli si raddolcisce ». P. 138 r. 8: « più nero », *Co* « più che nero ». P. 139 rr. 6-7: « I giuochi fortificano corpi e spiriti », *Co* « I giuochi mortificano corpi e spiriti ».

Cap. XV, p. 142 r. 19: « si voltola », *Co* « si svoltola ». P. 143 rr. 10-11: « Non è già solo un prestanome, lo stesso Leopardi sotto altro nome », *Co* « Non è già solo un prestanome, è lo stesso Leopardi sotto altro nome ». P. 145 rr. 10-11: « coscienza di ribelle », *Co* « coscienza ribelle »; *ivi* r. 18: « è », *Co* « e ».

Cap. XVII, P. 159 r. 26: « viveva e parlava », *Co* « viveva o parlava ».

Cap. XVIII, p. 164 r. 20: « l'umanità nella sua giovinezza », *Co* « l'umanità della sua giovinezza ». P. 165 r. 8: « disposto », *Co* « discosto ».

Cap. XIX, p. 172 r. 3: « qui lui réponde », *Co* « qui le réponde »; *ivi* r. 22: « del *Sogno* », Co « dal *Sogno* ».

Cap. XX, p. 174 r. 33: « un Vangelo », *Co* « Vangelo ». P. 175 r. 28: « Alamanni », *Co* « Alemanni ». P. 177 rr. 31-32; « irrigidì e oscurò », *Co* « irrigidì o oscurò ».

Cap. XXI, p. 180 r. 11: « di », *Co* « da ». P. 182 r. 10: « Brighenti », *Co* « di Brighenti ». P. 183 r. 18: « divino amico », *Co* « amico ». P. 185 r. 33: « scrive a Bunsen il giovane », *Co* « scrive il giovane a Bunsen ». P. 189 r. 34: « annunzia », *Co* « annunziava ». P. 191 r. 30: « così », *Co* « sì ».

Cap. XXIII, p. 194 r. 29: « aguzzato », *Co* « aguzzo ». P. 196 r. 14: « rimane », *Co* « rimase ».

Cap. XXIV, p. 200 r. 6: « e », *Co* « è »; *ivi* r. 7: « o », *Co* « e ». P. 202 rr. 14-15: « L'uomo è una ' canna pensante ' », *Co* « L'uomo è una ' canna pesante ' ».

Cap. XXV, p. 207 r. 29: « contraddittoria ed impotente », *Co* « contraddittoria ed importante ».

Cap. XXVI, p. 208 r. 20: « prosette », *Co* « cosette ». P. 211 r. 13: « lo scheletro », *Co* « uno scheletro ».

Cap. XXVII, p. 215 r. 16: « costringano », *Co* « costringono ». P. 216 r. 2: « le sue impressioni », *Co* « le impressioni »; *ivi* r. 16: « beffa », *Co* « beffe ». P. 218 r. 13: « piaceri », *Co* « pensieri ». P. 219 r. 12: « le azioni », *Co* « e azioni ».

Cap. XXVIII, p. 223 r. 33: « illusioni », *Co* « illusione ». P. 224 r. 7: « conclusione », *Co* « conclusioni ».

Cap. XXIX, p. 226 r. 2: « Quell'assoluto », *Co* « Quest'assoluto »; *ivi* r. 28: « dalla sua propria », *Co* « dalla propria ». P. 229 rr. 5-6: « presente nello scrivere », *Co* « presente nello spirito ».

Cap. XXX, p. 230 r. 6: « il concetto », *Co* « il sentimento ».

Cap. XXXI, p. 236 r. 27: « figurarsi », *Co* « figuratevi ». P. 237 rr. 10-11: « le due genitrici della forza comica », *Co* « le due genitrici della sua comica »; *ivi* r. 21: « la noia », *Co* « noia ».

Cap. XXXII, p. 239 r. 3: « in », *Co* « di ». P. 240 r. 23: « di cui », *Co* « di qui ». P. 242 r. 28: « calore e pienezza e rigoglio », *Co* « calore di pienezza e rigoglio ». P. 243 r. 2: « sguardo », *Co* « guardo ».

Cap. XXXIII, p. 244 rr. 23-24: « non si deve poi prendere », *Co* « non si deve prendere ». P. 249 r. 9: « in sul più bello », *Co* « nel più bello »; *ivi* r. 11: « di colà », *Co* « da colà ».

Cap. XXXIV, p. 251 r. 30: « bisogna ch'io non viva », *Co* « bisogna ch'io viva ». P. 252 r. 25: « risponde », *Co* « rispose »; *ivi* r. 28: « fiorirono », *Co* « fiorivano ».

Cap. XXXV, p. 255 r. 2: « a suo avviso », *Co* « di suo avviso ». P. 256 r. 1: « mirato », *Co* « ammirato ».

Cap. XXXVI, p. 263 r. 12: « né pretensioni », *Co* « pretensioni »; *ivi* r. 21: « Lo Stella », *Co* « La Stella ». P. 266 r. 31: « al », *Co* « a »; *ivi* r. 35: « quel puro gioco », *Co* « quel gioco ». P. 267 r. 16: « È », *Co* « E ».

Cap. XXXVII, p. 268 r. 2: « gli veniva innanzi », *Co* « egli rivedeva »; *ivi* r. 7: « Forse, in quella ' Via delle Rimembranze ' », *Co* « Forse, a Pisa, nella Via delle Rimembranze ». P. 269 r. 2 « nella sera », *Co* « la sera »; *ivi* r. 24: « la speranza mancata », *Co* « le speranze mancate »; *ivi* r. 30: « d'idea », *Co* « d'idee ». P. 270 r. 8: « della cosa », *Co* « delle cose »; *ivi* rr. 15-16: « non le fissa gli occhi », *Co* « non fissa i suoi occhi »; *ivi* r. 17: « esprime l'intima letizia », *Co* « esprimono letizia ». P. 271 r. 16: « dello sparire », *Co* « della sparizione ». P. 272 r. 4: « nella », *Co* « sulla ».

Cap. XXXVIII, p. 273 rr. 13-14: « nessuno », *Co* « nessun canto »; *ivi* r. 24 - p. 274 r. 1: « quella vita allegra di natura e d'uomo, dalla quale si tengono alieni il passero ed il poeta », *Co* « quella vita allegra di natura e d'uomo, nella quale si tengono assieme il passero ed il poeta ». P. 274 r. 18: « crucio », *Co* « cruccio »; *ivi* r. 28: « e tutto », *Co* « e dove tutto ». P. 275 rr. 4-5: « mosso dall'affetto ed esperto della vita », *Co* « mosso dall'affetto esperto della vita ». P. 277 r. 1: « di questa poesia », *Co* « della poesia ».

Appendice: *Silvia*. P. 302 r. 5: « colta una dalla morte », *Co* « culta una dalla morte »; *ivi* r. 13 « vita », *Co* « vista ». *A Recanati*. P. 303. Sono saltate le rr. 2 (dopo « puntura ») - 12 (sino a « espresso »). *Appunti delle lezioni zurighesi*. P. 305 r. 11: « affetti teneri », *Co* « affetti terreni »; *ivi* r. 35: « in una specie », *Co* « da una specie ». P. 308 r. 1: « ci è inchiusa », *Co* « è inchiusa »; *ivi* r. 12: « della natura e della fortuna », *Co* « della fortuna e della natura ».

Si può considerare come una ristampa dell'edizione Cortese,

l'edizione del saggio leopardiano di G. L. Tenconi (*Saggi e scritti di F. De Sanctis*, Milano, Barion, VIII, 1941), che, utilissima per il vasto commento, riproduce nel testo gli errori del Cortese, di cui elimina congetturalmente solo alcune sviste più evidenti.

* * *

Nella presente edizione abbiamo seguito l'ordine indicato dal Croce nel *Disegno* sopra citato e già seguito dal Cortese, riportando dopo i trentadue capitoli del manoscritto di Napoli, i sei capitoli pubblicati per la prima volta dal Croce e aggiungendo in appendice oltre alla lezione introduttiva, la lezione su *La vita solitaria*, i due brevi scritti del manoscritto di Avellino (*Silvia* e *A Recanati*) e gli appunti delle lezioni zurighesi.

Per i primi trentadue capitoli abbiamo seguito fedelmente il testo del manoscritto di Napoli, utilizzando il testo dei giornali (*Roma* e *Diritto*) per correggere sviste dovute ai diversi copisti del manoscritto [1]. Per i sei capitoli successivi abbiamo riprodotto il testo della *Nuova Antologia* (per i capp. XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI) e quello del manoscritto più recente (per i capp. XXXVII e XXXVIII). Nell'appendice abbiamo riprodotto il testo dei giornali per la lezione introduttiva, quello del Torraca già citato per la lezione su *La vita solitaria*, quello dei manoscritti di Avellino per i due scritti *Silvia* e *A Recanati* e quello del manoscritto del Frizzoni per gli appunti delle lezioni zurighesi.

Per la grafia e la punteggiatura ci siamo mantenuti sostanzialmente fedeli al testo riproducendone le particolarità della doppia *i* in parole come *esercizii*, *idillii* ecc. (ma *studi*, come si legge sempre anche nelle parti autografe del saggio), e le oscillazioni tra *giovane* e

---

[1] Delle 344 pagine di questo (tutte numerate dal De Sanctis che aggiunse anche l'indicazione cronologica sopra i titoli dei primi 22 capitoli), solo una decina sono completamente autografe. Le altre sono dovute a tre copisti: al primo (che spesso interviene insieme al De Sanctis a correggere il testo degli altri due) si devono le pp. 1-65, al secondo le pp. 66-185, al terzo le pp. 186-344. Le pagine scritte dal primo copista sono certamente le più recenti e corrispondono ai primi quattro capitoli in cui la materia delle lezioni fu più profondamente rielaborata. Le altre parti derivano da quaderni precedenti, in cui il De Sanctis aveva già fatto copiare il testo dei giornali e su cui, negli ultimi mesi del 1883, egli apportò modificazioni, correggendo, tagliando e aggiungendo in vista della pubblicazione. Le modificazioni vanno facendosi sempre più rare dopo il cap. XIV, con cui finisce la parte corrispondente alle lezioni.

giovine, maraviglia e *meraviglia, malinconia* e *melanconia, scola* e *scuola, comento* e *commento* ecc. Abbiamo mantenuto titoli di opere e citazioni del Leopardi e di altri come appaiono nel manoscritto e nei testi riprodotti, anche se in qualche modo alterati, concordando con il criterio enunciato e adottato dal direttore di questa nuova edizione delle *Opere* desanctisiane (v. F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1952, III, p. 331) e solo abbiamo apportato nelle citazioni lievi correzioni (particolarmente di grafia e punteggiatura) dove si tratta di sviste dei copisti servendoci anche a questo proposito del testo dei giornali, in genere più corretto nelle citazioni. Eventuali interventi di qualche rilievo nel testo del discorso critico e delle citazioni saranno ad ogni modo notati nel corso dell'elenco delle varianti. Le citazioni e i titoli esatti saranno ripristinati sempre nelle note dell'edizione commentata, che seguirà a questa edizione critica. Abbiamo anche seguito fedelmente le virgolettature e le sottolineature (ridotte qui a virgolettature, salvo il caso in cui si trovino nel corso di frase già chiusa fra virgolette) dei testi riprodotti per seguire la precisa volontà del critico nel suo rilevare esplicitamente o incorporare frasi e parole leopardiane od altrui. Le note del De Sanctis sono contrassegnate da un asterisco.

Abbiamo poi ritenuto utile per il lettore non solo dare le varianti dei giornali (che indicheremo dal primo giornale, *Roma*, con *Ro*) rispetto al manoscritto di Napoli (che indicheremo con *N*) per i primi trentadue capitoli, e dei manoscritti rispetto alla *Nuova Antologia* per i capitoli XXXIII-XXXVI, ma riprodurre anche i brani e le espressioni cancellati nello stesso *N* e nei manoscritti di Avellino. Ed affinché il lettore possa ripercorrere il lavoro di rielaborazione del critico nel passaggio dal testo dei giornali a *N*, abbiamo dato conto degli spostamenti di brani uguali nell'ordine dei giornali e di *N*.

Poiché il lavoro di rielaborazione e di aggiunte è particolarmente notevole nei primi quattro capitoli, riproduciamo anzitutto il testo corrispondente dei giornali.

Noi dunque seguiremo Leopardi anno per anno secondo che si è andato svolgendo il suo ingegno. Ma perché questo studio ci dica il vero, è necessario che non mescoliamo i fatti di elementi preconcetti, lasciando da parte quel giudizio anticipato di Leopardi, che sta nella nostra mente.

Al conte Pepoli, che gli chiedeva particolari della sua vita, Leopardi rispose, cominciando la sua storia fino dal decimo anno. Di molti uomini celebri si narra la puerizia maravigliosa e Prospero Viani ricorda il Tasso e ricorda Pico della Mirandola e Poliziano, famosi per gli studi della eroica adolescenza. Vita presto cominciata e presto finita. Poliziano morì a quaranta anni, Pico a trentasei, e Leopardi a trentanove.

E cosa era Leopardi a dieci anni? Era il Contino, figlio del conte Monaldo, e aveva il maestro in casa, ché i nobili non degnavano di mandare i figli nelle scuole pubbliche, un maestro che gli insegnò poco italiano, ché l'italiano tutti lo sanno, e molto latino, e anche un po' di francese, come voleva la moda. Ho visto io fanciulli anche di otto anni che con molta volubilità e sicumera ti parlano di generi, numeri, casi e avverbii, e coniugano e declinano, e citano a mente « squarci » di poesia e dicono ai genitori incantati: « *Comment vous portez-vous?* ». Sembrano miracoli e non sono che macchinette ben montate. A dieci anni, il maestro, vuotato il sacco, non aveva più nulla da dirgli e il fanciullo rimase maestro di sé. A quella età la vita è una rivelazione dell'avvenire, perché ciascuno ha l'istinto di quello per cui è nato, e mena la vita conforme a quell'istinto. L'uomo nato all'azione mena vita chiassosa di caffè, di *club*, di piaceri; animo meditativo e solitario, nel fanciullo si svegliò la febbre dello studio, indizio sempre di ingegno eletto e di seria volontà. E si chiuse nella biblioteca paterna, aperta anche al pubblico, ma dove non andava altri che lui, e vi si seppellì per sette anni, salvo passeggiate solitarie pe' campi e pe' colli. A Pietro Giordani, che lo scongiura di mettere un po' di misura nel suo lavoro, risponde aver fatto il possibile per ridurre lo studio a sole sei ore al giorno! E c'era anche la notte. Carlo, il fratello, c'informa che dormivano nella stessa cameretta, e a tarda notte, svegliandosi, lo vedeva con l'occhio ne' libri, profittando di un ultimo barlume della lucerna che si spegneva. Studiando a quel modo per sette anni, s'immagini quale massa enorme di conoscenze poté entrare in quella testa.

I primi suoi studi furono di lingue. Studiò latino e greco e ebraico, di francese, spagnuolo e tedesco quanto gli bastava per far suo tutto quell'immenso sapere raccolto in quella biblioteca. E crebbe a immagine della biblioteca, sua seconda maestra.

Cosa poteva essere una biblioteca, si può congetturare facilmente. Era a base classica e biblica con aggiunta di libri varii di valore e di materia de' tempi posteriori sino al secolo decimottavo. E questa fu la base della sua coltura. Studiò classici greci e latini e autori biblici e alessandrini sino a' santi padri, e spronato dalle due forze di quella prima età, la memoria e la curiosità, studiò autori di ogni tempo e di ogni valore, come portava il caso e il desiderio. E non solo studiava, ma faceva sunti e trascriveva quei luoghi che gli parevano più importanti.

A diciassette anni era già quasi l'uomo più dotto di quel tempo. E la sua dottrina lo aveva avvezzato a cercare nelle questioni il pensiero altrui anziché a meditarvi lui. La sua intelligenza era dominata dalla sua dottrina.

Nudrito di studi classici e pieno il capo di forme greche e latine, non aveva il gusto conforme ai suoi studi. In una sua lettera a Pietro Giordani, dice che aveva il capo pieno delle massime moderne, sprezzava Omero, Dante, e i classici, non pregiava che francesi, e i suoi primi scrittacci originali furono traduzioni. Come si spiega? Era il gusto di quel tempo, era il secolo decimottavo e tutti, retrivi e liberali, erano figli di quel secolo.

La Francia era tenuta allora « *à la tête de la civilisation* », per dirlo alla francese, e si disputava ancora seriamente quali fossero più grandi scrittori, o i greci o i francesi, Euripide o Racine, Sofocle o Corneille.

Con queste impressioni il suo scrivere era un italiano corrente, venutogli attraverso il francese. Le sue opinioni si accostavano a quelle del secolo. Pei giovani ha ragione sempre il secolo che ultimo parla. A sentirlo, Aristotile è il tiranno della ragione, e non bisogna giurare « *in verba magistri* », e bisogna pensare col capo suo — ma nol dice questo col capo suo — e il mondo è pieno di errori e di superstizioni, e se una riforma universale è cosa ridicola, bisogna pure acconciarsi a questa o a quella riforma.

Fin qui arrivava lui, e ci stavano in generale gli uomini colti. Quelle massime in quella misura così temperata, già fu tempo, erano partecipate anche da' principi. Il giovanetto scriveva: « Credere una cosa perché si è udito dirla e non si è avuta cura di esaminarla, fa torto all'intelletto dell'uomo. Una tale cecità appartiene a que' tempi d'ignoranza, ne' quali si stimava saggio chi obbediva al tiranno della ragione, e chi giurava sulle parole di Aristotele ». Ecco linguaggio di secolo decimottavo. E prima aveva già detto: « Si deridono con ragione i progetti di riforma universale. Frattanto è evidente che v'ha che riformare nel mondo, e fra tutti gli abusi, quelli che riguardano l'educazione sono, dopo quelli che interessano il culto, i più perniciosi ».

Sembra un periodo tradotto dal francese, con lieve movenza italiana. Ma il secolo decimottavo nelle sue applicazioni andò ad un punto, che il giovinetto non poté più seguitarlo. Que' principii ancora astratti, ancora idillici, ricevuti da tutti, e prima dai nobili e dai principi, presero corpo, divennero l'Ottantanove, e il Ventuno gennaio e la Convenzione e i giacobini, e Bonaparte, che, orrore! giunse a mettere la mano sino sul papa. Immaginate quale impressione dovettero produrre que' fatti su di un buon suddito pontificio, qual era il conte padre, e che ambiente si formò in quella casa e in quel paese, e quali potevano essere le opinioni di Giacomo. La Francia « scellerata e nera », come la chiamò in uno di que'

tanti versi giovanili presto cancellati, divenne la grande colpevole, personificata ne' giacobini, nemici del trono e dell'altare.

Così letterariamente il giovane era francese e secolo decimottavo; politicamente vi si ribellava, e si stringeva alla religione come sola salute contro gli eccessi della filosofia e della ragione.

Tale era Giacomo a diciassett'anni, nel 1815, quando compose il *Saggio sugli errori popolari degli antichi.* Quel saggio pieno di erudizione conteneva idee *sane,* come si diceva allora, e dovè parere portento tanta dottrina in così giovane età. Pur non fu potuto pubblicare a Roma, e, mandato il manoscritto all'editore Stella, in Milano, si smarrì, e non fu ritrovato e pubblicato che dopo la morte dell'autore nel 1845. Sainte-Beuve dice: « *qu' il présente déjà les résultats d'un esprit bien ferme* »; Viani lo chiama opera virile; Ranieri ci trova profonda e vasta erudizione, e De Sinner lo chiama: « *admirandae lectionis et eruditionis opus* ». Questi elogi non sono valuti ad acquistare molti lettori al libro, rimasto come materia archeologica dell'ingegno leopardiano o buona a cercarvi le prime formazioni.

Messi quegli studi, quella biblioteca, quell'educazione, quel gusto, quelle opinioni e quell'ambiente, nessuno stupirà che ne sia uscito quel saggio.

Il giovane discorre tutti gli errori de' greci e de' romani, teologici, metafisici e fisici, per dar risalto al beneficio fatto all'umanità dal Cristianesimo che ce ne ha liberati, ancora che parecchi di quelli errori continuino sotto altre forme presso le ignoranti moltitudini. E vuol far ben comprendere che la religione, anzi la Chiesa, è il più sicuro rimedio contro gli errori e le superstizioni, e che la filosofia e la ragione abbandonate a sé danno pessimi frutti. Veduto da Recanati e dalla casa paterna, questo libro ci par cosa naturalissima, come ci pare il libro *Dell'antichissima sapienza degl'italiani* di Giambattista Vico, veduto dalla solitudine della biblioteca. Ma se lo guardiamo da più vasti orizzonti, quel libro ci farà stupore. Cosa era l'Europa allora? Che movimento c'era ne' fatti e nelle idee? Quando Leopardi aveva quattordici anni, era il 1812, spedizione di Russia; e quando componeva il saggio, era il 1815, Waterloo e la Santa Alleanza. E queste lotte e questi avvenimenti politici avevano a loro base un gran mutamento nelle idee, più forte contro Napoleone e il secolo da lui rappresentato, che non furono i battaglioni anglo-prussiani. Era il risveglio dello spirito e dell'ideale, della giustizia, della libertà, della patria contro un uomo e un secolo personificato nelle matematiche e nei *gros bataillons.*

C'era in quel movimento d'idee Schiller e Goethe e Fichte e Chateaubriand e la Staël, e più tardi Hugo e Lamartine. E c'era allora un italiano a Parigi, mescolato in quel gran moto di fatti e d'idee e caldo il petto di quello spirito nuovo, che pubblica gl'Inni in quell'anno ap-

punto che Leopardi, con in capo la biblioteca e nella biblioteca, scrivea il *Saggio sugli errori popolari degli antichi*. Medesimo scopo in tutti e due, l'apoteosi della religione. Ma l'una era opera viva e l'altra opera morta. Gl'Inni parvero il segnale di una nuova letteratura e di un nuovo moto d'idee, ebbero edizioni e imitatori: c'era lì dentro passione e ispirazione. Il Saggio è il prodotto dell'ambiente e della tradizione, una tradizione passivamente ricevuta, non ventilata, non assorbita nella propria personalità. Lì era il principio di un mondo nuovo; qui lo strascico di un passato che moriva. Lo scopo del Saggio è la semplice *etiquette*, un pretesto, senza che il giovane ne abbia coscienza. È un pretesto che gli offre occasione magnifica di metter fuori quell'immenso materiale di conoscenze condensato nel suo cervello. A dimostrare verità di fatto che tutti sanno e che nessuno contrasta, ecco una filza di citazioni, una processione di autori, diversi di valore e di autorità, e messi alla rinfusa l'uno accanto all'altro. La biblioteca a poco a poco gli esce tutta di sotto la penna. In tutta questa erudizione non ci vedo ancora discernimento o profondità e non un « *esprit ferme* », e non opera virile, dove non apparisce ancora personalità e originalità, e ci vedo solo quello che ci ha visto De Sinner: « *admirandae lectionis et eruditionis opus* ». Non c'è qui dentro un interesse morale, o filosofico o artistico. È una materia trattata con i materiali che aveva, e da que' materiali esce non altro che un'opera maravigliosa di erudizione.

Il Saggio è scritto nell'italiano corrente di quel tempo, prima che sorgesse il purismo. Vi troviamo « rimarco » con tutti i suoi figli e nipoti, il « piano » o l'« idea » di un'opera, e la meditazione « toccante » e il « trasporto d'amore » vocaboli, modi e costrutti, e gallicismi con molta volgarità e poca proprietà. Manca spesso la connessione grammaticale com'è in francese, e manca talora anche la connessione logica, con un prima e un poi arbitrario, come viene in mente.

Manca all'espressione semplicità e schiettezza, anzi, a ostentazione di sentimenti fittizii, hai pure talora un lusso di vecchie metafore. Valga a esempio la conchiusione. Vuol dire che la religione caccia l'errore e apre la via del vero alla ragione. E non lo dice già in questo modo semplice. Vuol mostrarsi appassionato, e ti fa un'apostrofe alla religione e conchiude così: « Tu hai fulminato l'errore, tu hai assicurata alla ragione e alla verità una sede che non perderanno giammai. Tu vivrai sempre, e l'errore non vivrà mai teco. Quando esso ci assalirà, quando coprendoci gli occhi con una mano tenebrosa minaccerà di sprofondarci negli abissi oscuri che l'ignoranza spalanca avanti a' nostri piedi, noi ci volgeremo a te, e troveremo la verità sotto il tuo manto. L'errore fuggirà come il lupo della montagna inseguito dal pastore e la tua mano ci condurrà alla salvezza ». Sono metafore, paragoni, frasi trovate belle e fatte nell'uso corrente, volgari e insieme grottesche.

Nello stesso anno che il Leopardi scriveva il *Saggio*, non intermetteva i soliti studi degli antichi, trascrivendo, compendiando, e traducendo. E già fin dal passato anno 1814, trovo fatta menzione di una sua versione del libro di Esichio Milesio: *De viris doctrina claris* e della vita di Plotino, scritta da Porfirio. Avendo tra mano una moltitudine di comentatori, che occupano i tre quarti di una biblioteca a forma antica, come era la sua, il traduttore si volta in comentatore. Ed ecco in quell'anno 1814 uscir fuori un comento sulla vita di Plotino, e poi comenti su taluni antichi retori, e poi ancora una raccolta di frammenti di cinquanta padri, e tutto in latino e tutto inedito.

Il primo comento, manoscritto nitidissimo, ha in fronte queste parole di mano di Monaldo Leopardi: « Oggi, 31 agosto 1814, questo suo lavoro mi donò Giacomo, mio primogenito figlio, che non ha avuto maestro di lingua greca, ed è in età di anni sedici, mesi due e giorni tre ». Fu mandato in Roma al Cancellieri, che allora scriveva una dissertazione degli uomini chiari per memoria, come volessero dirgli: guarda che miracolo di memoria! Lo vide anche lo svedese Akerblad, distinto poliglotto che disse « Parmi che così erudita opera di un giovine ancora in tenera età sia di ottimo augurio per l'Italia; che potrà sperare di vedere un giorno comparire un filologo veramente insigne ». E lo vide Creuzer, che aveva consumato una vita intorno a Plotino, e che non disdegnò di valersene nelle sue appendici *Addenda et Corrigenda*.

Gli altri due lavori sono un tentativo di ricostruzione. Vuol rifare la vita e gli scritti di uomini già chiarissimi, di cui non era rimasto quasi che il nome. Come da alcuni frammenti latini alcuni tentano ricavare il mondo preistorico, il giovane usa quella sua erudizione infinita a rifare nella vita e negli scritti Ermogene, Elio Aristide, Dione Crisostomo, Cornelio Frontone e molti altri padri del secondo secolo. Chi guardi alla fresca età e alla straordinaria dottrina, non troverà esagerazione la lode del De Sinner e del Thilo, né che il Niebuhr lo chiami « *Italiae conspicuum ornamentum* » e lodi « *candidissimum praeclari adolescentis ingenium et egregiam doctrinam* ».

Tutti questi lavori furono fatti in solo quell'anno; il lavoro intorno a' retori fu scritto in poco più di un mese, celerità possibile solo a colui che spendeva le giornate a leggere, chiuso in una biblioteca, e tutto ciò che leggeva fissava in carta e faceva suo con ogni maniera di esercizii.

Ci è dentro più che un sapere di biblioteca, quel leggicchiare antologie e dizionarii storici che procaccia fama di erudizione a buon mercato, ci è un sapere condensato e assimilato. Pure, messa l'età e il breve tempo, ci possiamo accostare al giudizio del De Sinner, il quale ci trova ardore ed immaginazione giovanile più che maturità di giudizio. Il dotto comentatore latino aveva solo sedici anni. È l'età che potrei chiamare la luna di miele dell'immaginazione, il quarto d'ora di poesia concesso a tutti; e quando Ennio Visconti, divenuto poi il principe degli eruditi,

traduceva tragedie greche e faceva versi, egli, contro il costume della sua età, scimieggiava Mai, latineggiava, correggeva testi, discuteva varianti, confrontava date, raccoglieva frammenti, disseppelliva rispettabili rovine, con quello stesso ardore che altri mettevano a disseppellire Ninive, o Troia, o Pompei. Abbiamo l'erudito, o se vi piace meglio, l'eruditissimo, come lo chiama Niebhur, e in quella superlativa erudizione vediamo già svilupparsi quella critica che sta ancora nelle basse regioni dell'emendazione e illustrazione de' testi. Non abbiamo ancora indizio di gusto e di sentimento, né a ciò erano propizii quegli autori e quegli esercizii.

Il 1815 si apre con uno strascico del finito anno, un nuovo comento latino, *In Julii Africani Cestos* condotto a metà e che De Sinner giudica dottissimo. Poi piglia a scrivere il *Saggio*, di cui fu discorso avanti, e insieme traduce gli idillii di Mosco e la *Batracomiomachia* e vi aggiunge due discorsi intorno agli autori. Il *commentarius* diviene discorso. Trovi il comentatore greco-latino in veste italiana. Quel suo latino, tanto predicato e da così valenti non fu potuto pubblicare né a Roma né altrove, e sta ancora polveroso e dimenticato in casa De Sinner. Miglior fortuna ebbe il suo italiano. Discorsi e versioni furono pubblicate dallo Stella nello *Spettatore*, e questo valse a spargere il nome del giovane assai più che non quel latino indirizzato a un cerchio ristretto di eruditi.

A leggere il discorso sopra Mosco ti ricordi il *De vita et Scriptis* di Ermogene o di Frontone. È un'altra rovina che il giovane vuol disseppellire. Di Mosco è rimasto solo poco più che il nome, soverchiato dalla maggiore fama di Teocrito. Chi sia, di che paese, di che tempo, e che cosa abbia scritto, di tutto questo non si ha notizia certa. Vedi occasione magnifica a un *De vita et scriptis*. E il giovane fruga e rifruga, e raccoglie grande quantità di citazioni e di testimonianze.

E prova e crede di provare che Mosco e Teocrito sono non uno stesso poeta, come parea a taluni, ma due persone distinte, e che Mosco, se non fu di Siracusa, fu certo di Sicilia, e discepolo di Bione e contemporaneo di Teocrito, e che sono suoi otto idillii, e di altri due attribuitigli uno è di Bione, l'altro di Teocrito. Poi numera le edizioni e le versioni di Mosco, fermandosi alquanto sulle francesi e le italiane, e dicendo solo i nomi delle tedesche, che probabilmente non aveva innanzi. È difficile trovare qualcuno che abbia parlato di Mosco, e che non sia ricordato qui. L'autore sa tutto, ha cercato tutto. E oltre al sapere si vede abbastanza sviluppato il suo ingegno critico, chi guardi a certi confronti e a certe fine osservazioni. Sappiamo quello che sapevamo, la sua erudizione e il suo ingegno critico.

Ma qui c'è del nuovo. Gli capita innanzi un *monsieur* Poinsinet de Sivry, membro, niente meno, dell'Accademia di scienze e lettere di Lorena; traduttore in versi francesi di Anacreonte, Saffo, Mosco, Bione e altri poeti greci.

Il giovine lo ferma al passaggio e non lo lascia più, gli fa una pettinatura di santa ragione ».

Da questo punto il testo è uguale a quello del capitolo IV da p. 22 r. 11 a p. 24 r. 18 (tranne tre varianti riportate da noi fra le varianti del capitolo IV). Poi il testo dei giornali passa a p. 25 r. 11 della nostra edizione, e di qui continua uguale sino a p. 29 r. 13, dove troviamo il seguente brano che non compare più nel manoscritto:

E perché la critica venga da Leopardi stesso prendete la *Batracomiomachia* rifatta, e vedrete le sue correzioni tendere appunto a dar colore e rilievo a quel primo lavoro giovanile che è la *Batracomiomachia* volgarizzata anche in quest'anno. Prendiamo l'arringa di Gonfiagote, il re delle rane:

Calmate, rane mie, questi timori.

Verso cascante, volgare. C'è la cosa, non c'è alcuna impressione. Leopardi corresse:

Zitto, ranocchie mie, non più timori.

Qui c'è lo stesso senso, e c'è ancora la concitazione e il tuono imperatorio dell'oratore, appena giunge tra quella folla clamorosa.

Gonfiagote continua:

Ben so che un certo sorcio impertinente
il navigar di noi d'imitar vago,
gittossi in acqua si affogò nel lago.

Lascio stare lo stento del secondo verso, ma qui c'è la semplice esteriorità del fatto. Leopardi corregge.

So ben che certo sorcio impertinente,
navigar presumendo a nostro modo,
altro non gli riuscì che andar nel brodo.

Dove si vede l'intenzione nell'oratore di mettere in ridicolo la prosunzione del sorcio e il modo di sua morte.

Il giovane traduttore dice:

Armiamoci noi pur: del loro ardire
fra poco in campo li farem pentire.

E l'uomo maturo corregge:

Corriamo all'armi; e di suo cieco ardire
vi so dir che il nemico hassi a pentire.

Quel « pur » è un legame logico, e tende a dimostrar legittima quell'azione, che qui viene da impeto e da passione, e « corriamo alle armi » è ben altro che « armiamoci » e quell'« hassi a pentire » è un presente che mette innanzi vivamente la futura morte dei nemici, e in quel « vi so dir » si sente il tuono e la confidenza del comando.

Seguite questo paragone e comparate pure gli altri luoghi, e vedrete Leopardi medesimo colle sue correzioni farvi la critica di quel suo primo tentativo. In verità, questo volgarizzamento per disinvoltura e arte di verso è assai inferiore a quello di Mosco, dove sono alcune qualità importanti che ci aiutano a meglio comprendere il Leopardi di quel tempo.

Come vedremo.

Poi il testo dei giornali corrisponde a quelli delle ultime pagine del capitolo IV, ripreso con questo inizio leggermente diverso, a p. 29 r. 5; « Nelle due traduzioni diverse non c'è ancora una *maniera,* cioè un certo modo ecc. ».

Diamo ora, di seguito, capitolo per capitolo, l'elenco delle varianti di *Ro* rispetto a *N* per i primi trentadue capitoli, dei manoscritti di Avellino rispetto alla *Nuova Antologia* per i capitoli XXXIII-XXXVI e al manoscritto seguito, per i cap. XXXVII-XXXVIII. In tale elenco includiamo anche, secondo quanto abbiamo già detto, brani soppressi in *N* e nei manoscritti di Avellino e diamo notizia delle eventuali nostre correzioni di sviste evidenti.

Cap. I, p. 3 rr. 10-11: « temuto come parte della famiglia e talora trastullo (« e zimbello » poi cancellato) de' suoi gioviali scolaretti ». Correggo in « tenuto » (come legge *Co*) « temuto », svista contraria al senso del discorso. P. 4 rr. 15-16: « con molta gioia del papà, il direttore di quegli studi » sostituisce in *N* le parole cancellate: « con tanta gioia del papà, che regolava gli studi ». P. 5 rr. 21-22: dopo « alcova » *N* ha il seguente brano cancellato: « in una sala della biblioteca che comprendeva tutto il primo piano. Nella stessa cameretta dormiva il fratello Carlo, il quale racconta ecc. »; *ivi* r. 30: in *N*, dopo « ebraico » è cancellato: « e di francese, spagnolo, inglese, tedesco quanto gli bastava ». P. 6 r. 25: in *N*, dopo « chiassi » è cancellato: « e i sollazzi ».

Cap. II, p. 8 r. 15: in *N* è cancellato: « immenso sapere », sostituito da « accumulato sapere ». P. 9 r. 3: in *N*, dopo « storia » è

cancellato « Nell'indice del Pellegrini ». P. 10 r. 13: in *N* è cancellato: « amor di gloria », sostituito da: « desiderio di gloria »; *ivi* r. 33: in *N* è cancellato: « manca il critico e l'artista » e sostituito da: « manca il lavoro ». P. 11 r. 32: in *N* è cancellato: « che non spetta a me di giudicare », sostituito da: « che sarà giudicato ».

Cap. III, p. 13 r. 20: in *N* è cancellato: « Ecco come descrive se stesso dicendo a Pietro Giordani in una lettera », sostituito da: « Dice di sé in una lettera a Pietro Giordani ». P. 14 r. 21: « udita udirla », *Ro*: « udito dirla » (lezione da noi adottata). P. 15 r. 23: correggiamo « 1845 » in « 1846 », anno della pubblicazione del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi,* seguendo in ciò l'esempio di *Co*. P. 16 r. 19: « Ugo », *Ro* « Hugo » (lezione da noi adottata). P. 17 rr. 29-30: « avanti a te, a' nostri piedi, noi ci volgeremo a te », *Ro* « avanti ai nostri piedi, noi ci volgeremo a te » (lezione da noi adottata); *ivi* r. 31: « fuggiva », *Ro* « fuggirà » (lezione da noi adottata). P. 18 rr. 13-14: in *N* è cancellato: « una certa smania battagliera, quantunque parli tutto solo », sostituito da: « una smania battagliera; parla sempre lui »; *ivi* r. 23: in *N* è cancellato: « e rifare ne' Piceni », sostituito da: « immaginando negl'italiani ». P. 20 r. 5: « Fitche, Stael, Du Maistre », *Ro* « Fichte, Stäel, De Maistre » (lezione da noi adottata); *ivi* r. 13: in *N* è cancellato: « cristianizzato », sostituito da: « divenuto cristiano ».

Cap. IV, p. 22 r. 33: « diviene il protagonista, e il giovane letterato dà sfogo », *Ro* « diviene il protagonista, o piuttosto il protagonista è il giovine letterato che dà sfogo ». P. 23 rr. 5-6 il brano « E ci è di nuovo... estetica » sostituisce il seguente periodo di *Ro*: « Abbiamo l'erudito, abbiamo il comentatore; non abbiamo ancora l'uomo di gusto e tanto meno l'artista »; *ivi* r. 29: « ridicolo », *Ro* « un ridicolo » (lezione da noi adottata). P. 24 r. 7: correggiamo in « sconosciuto » la evidente svista nella citazione: « conosciuto »; *ivi* rr. 17-18: « Aveva preceduto un lungo esercizio del tradurre e del verseggiare », *Ro* « Un lavoro finito e in così giovane età ti fa supporre un lungo esercizio del tradurre e del verseggiare ». P. 25 r. 28: in *N* prima di « Algarotti » è cancellato: « Beccaria e Filangieri ». P. 26 r. 20: « Se ti dicesse ' furo ' », *Ro* « Supponete avesse detto ' Ché non ti furo tanto avversi i numi ' ». P. 29 rr. 13-14: il periodo « La versione... Mosco » sostituisce il lungo brano sulla *Batracomiomachia* di *Ro* riportato da noi a pp. 331-33 di questa *Nota*; *ivi* r. 20: « un concepire proprio poetico », *Ro* « un concepire pro-

prio che si possa dire poetico ». P. 32 r. 32: dopo « anni » *Ro* ha quest'altra frase: « Vediamolo a diciotto, cioé nel 1816 ».

Cap. V, p. 33 rr. 1-5: « Qui entra... lettere », *Ro* « Qui entra nuova materia di studio, l'Epistolario, essendo di questo anno appunto le prime lettere ». P. 35 r. 5: « su », *Ro* « sopra » (lezione da noi adottata); *ivi* r. 16: in *N* dopo « contemporanea » è cancellato: « Specialmente poté su di lui la lettura della *Biblioteca italiana* dove scrivevano Monti e Giordani »; *ivi* r. 20: « Mezzo francese », *Ro* « Soprattutto lui, mezzo francese ». P. 36 r. 6: « È già mutato il suo modo di scrivere », *Ro* « Ma quello che fa più meraviglia, è il suo modo di scrivere »; *ivi* rr. 15-16: « ma sibbene Virgilio più volte allegò », *Ro* « ma Virgilio sì bene assai volte allegò » (lezione da noi adottata); *ivi* r. 24: dopo « giovane », *Ro* ha: « in veste di classico e di purista. Non intermetteva però i soliti studi ed esercizi di erudito. Ed in questo anno abbiamo le iscrizioni triopee e la traduzione della lettera di Marco Aurelio a Frontone, libro scoperto dal Mai, e insieme un discorso sulla vita e gli scritti di Frontone. Ci si vedono le orme del Visconti e del Mai. Comentava e traduceva. E ci son venuti pure alcuni che io chiamerei esercizii di traduzione. Abbiamo un'ode di Orazio recata in versi a dieci anni, come dicono, e l'Arte poetica di Orazio », e da qui, al posto di tutto il finale della nostra edizione, continua con un brano identico a quello che va da p. 24 r. 19 a p. 25 r. 10. P. 40 rr. 10-19: questo brano (con la seguente variante per le rr. 10-13: « E tra questi è il progetto di inni cristiani al Redentore, al Creatore, a Maria, la cui idea gli venne forse dagli Inni manzoniani ») si trova in *Ro* nell'esame degli *Idillii,* a p. 80, r. 1, dopo « schizzi ».

Cap. VI, p. 43 r. 16: « animum », *Ro* « animus » (lezione da noi adottata). P. 45 r. 31: in *N* manca « breviter » nel verso virgiliano citato invece correttamente a p. 43 r. 15; e noi perciò lo reintegriamo. P. 46 r. 31: « fissi tenevano in lui i volti », *Ro* « fissi in lui teneano i volti » (lezione da noi adottata). P. 47 rr. 3-4: « E quel *suadent somnos* », *Ro* « E quel *suadent somnos* divenuto un ' vanno persuadendo il sonno ' » (lezione da noi adottata seguendo l'esempio di *Bo* e *Co*).

Cap. VII, p. 48 r. 13: « Già è un periodo faticosamente costrutto », *Ro* « Gli è un periodo in qualche parte sgrammaticato per errore di copia »; *ivi* r. 15: dopo « frettolosi » *Ro* ha il seguente brano: « Quella versione pubblicata il 1819, era stata fatta l'anno

prima, come si vede da una lettera allo Stella » (poi il periodo, completato in *N* con le seguenti parole: « e probabilmente finita e limata in quest'anno », fu tutto cancellato dal De Sanctis). P. 49 rr. 3-4: « notando che, dileguatosi il poeta, resta solo il traduttore. Se c'è il testo ecc. », *Ro* « notando che dove si dilegua il poeta e resta solo il traduttore, se c'è il testo ecc. ». P. 51 rr. 6-12: il brano « Lo scolare... nato » sostituisce il seguente brano di *Ro*: « Finora abbiamo studiato lo svolgersi della sua intelligenza; vogliamo ora studiare tutto l'uomo, comprendere la sua anima »; *ivi* r. 13: dopo « Recanati », *Ro* ha: « Recanati! uno di quei tanti paesi rozzi e salvatici, che non sono scarsi in Italia », periodo passato in *N* con l'aggiunta di « stretti al passato » dopo « salvatici », e poi interamente cancellato; *ivi* r. 16: « il sobborgo, dove tra parecchie case patrizie primeggia casa Leopardi, di antica architettura », *Ro* « un sobborgo. Da quell'alto culmine si vede la Marca e l'Adriatico. Tra parecchie case patrizie primeggia casa Leopardi, posta a' piedi della città, di antica architettura »; *ivi* rr. 18-21: il brano « e la stanza... letticciuolo » sostituisce le seguenti parole di *Ro*: « e la stanza che oggi chiamano di Giacomo. Ci si vede ancora il suo letticciuolo »; *ivi* rr. 23-24: « di una vita passata fra tanti studi. Al primo piano e nell'anticamera vedi una statua di soldato », *Ro* « di una vita passata lì fra tanti studi. Sali al primo piano e vedi una statua di soldato ». P. 52 r. 12: « di complessione debolissima », *Ro* « di complessione debolissima, rachitico e gobbo ».

Cap. VIII, p. 55 r. 24: correggiamo « giunga » (svista evidente) in « giunge »; *ivi* r. 28: *N* e *Ro* hanno: « comincia con la frase consacrata di ' stimatissimo signore ' e di umilissimo servitore », periodo evidentemente difettoso che noi integriamo così: « comincia con la frase consacrata di ' stimatissimo signore ' e finisce con quella di ' umilissimo servitore ' ». P. 58 rr. 26-28: il periodo « Gl'ideali... contemporaneo » manca in *Ro*; *ivi* r. 35: il periodo « Non... muore » manca in *Ro*. P. 59 rr. 13-17: il brano « Ed è la tragedia... speranze », manca in *Ro*; *ivi* r. 17: « Questo stato ha per sua espressione la melanconia », *Ro* « E la sua forma è la malinconia ». P. 60 r. 31: « starò », *Ro* « sarò » (lezione da noi adottata). P. 61 r. 24: correggiamo in « caverna » (lezione esatta del testo leopardiano) « camera », che consideriamo possibile svista del copista del testo delle lezioni ridotte ad articoli ed inviate ai giornali: altrove (*Saggi critici,* ed. cit, I, p. 2) il De Sanctis citò esattamente la stessa frase.

Cap. IX, p. 62 rr. 1-64 r. 2: tutto questo brano « Unico... prosa » manca in *Ro*. P. 62 r. 11: « emulava al Davanzati », lezione che noi manteniamo (*Co* corregge « al » in « il ») in base ad esempi classici di tale uso latineggiante di « emulare » con il dativo. P. 64 rr. 2-3: « A diciannove anni », *Ro* « Questo giovane a diciannove anni »; *ivi* r. 9: « Continuava pure ne' suoi esercizii poetici », *Ro* « A questo tempo si riferiscono anche le sue prime poesie originali ». P. 66 rr. 10-12: il brano « Imitò... morte » sostituisce il seguente brano di *Ro*: « Più tardi mandò allo Stella, a cui aveva già mandato il *Nettuno* e il *Frontone* e la versione di alcuni frammenti di Dionigi di Alicarnasso scoperti da Mai, un nuovo manoscritto, intitolato *Cantica della morte* »; *ivi* rr. 22-31: il brano « inserì... intorno » sostituisce il seguente brano di *Ro*: « inserì in quella edizione due elegie e un frammento, parti di quel poemetto che aveva intitolato la *Cantica*. Nell'edizione di Firenze rimane il *Primo amore* e dell'altra elegia rimane solo un frammento ». P. 67 rr. 5-6: « Il frammento cavato dalla cantica ha per titolo: *Lo spavento notturno* », *Ro* « Uno di questi frammenti è intitolato *Lo spavento notturno* ed è appunto quello che cominciava: ' Era morta la lampa in occidente ' »; *ivi* r. 8: « ciel stellato », *Ro* « cielo stellato » (lezione da noi adottata); *ivi* rr. 17-18: « concetti allegorici », *Ro* « personificazioni allegoriche con in mezzo l'episodio del suo primo amore »; *ivi* rr. 21-22: « Ma tale non parve a Giacomo, che ne conservò quel solo frammento », *Ro* « Ma tale non parve a Giacomo, nella cui mente già maturava un *Amore e morte* ben diverso, e lasciò andare l'allegoria e conservò alcuni frammenti »; *ivi* rr. 24-25: « di una fattura molto fina, evidentemente ritoccati e limati », *Ro* « di una fattura molto fina »; *ivi* r. 31: dopo « prima » *Ro* ha: « La qual descrizione finisce con una sentenza alla petrarchesca: Dilettevole quaggiù null'altro dura ». P. 68 r. 20, p. 69 r. 17: al posto del brano « Questo... Giordani » *Ro* ha il brano sul *Primo amore* che in *N* è spostato all'inizio del cap. XI (P. 82 r. 15, p. 84 r. 9) e che in *Ro* ha un diverso inizio (« A questa càntica si riferivano le due elegie rimasteci, che narrano il suo primo amore. Vogliono che una sua cuginetta gli abbia ispirato questa prima fiamma dei nostri sedici anni. E che fiamma in cuor giovane, appassionato, solitario e melanconico! Nella sua ingenuità ecc. ») e l'aggiunta di questo brano: « L'altra elegia che comincia ' Dove son? ' rappresenta lo stato dell'amante dopo la

partenza. Forma tumida in un fondo comune ed arido. Così scriveva Guidi e Testi. E l'autore ben fece a lasciare di quella solo un frammento, là dove invoca la tempesta, notabile per sentimento ritmico e per non ordinario effetto di stile. È un crescendo concitatissimo smorzato subitamente dal disinganno, come volto infiammato di collera che impallidisce d'improvviso. E il ritmo ha gran parte in quest'effetto. Fra questi esercizii di scrivere il giovane non intermetteva lo studio, regolato da' consigli di Pietro Giordani ». P. 69 rr. 31-36 - p. 70 rr. 1-2: questo brano (« Chi... letterato ») sostituisce il seguente brano di *Ro*: « Così andava vagando di studi e argomenti e di esercizii il giovane ne' suoi diciannove anni e non aveva ancora trovato se stesso ». P. 70 rr. 19-22: i versi « Morte... mio » mancano in *Ro*.

Cap. X, p. 71 r. 1: « Lugubre è l'apertura del suo ventesimo anno », *Ro* « Nel ventesimo anno (1818) ». P. 72 rr. 4-8: il brano « Dunque... sicura » manca in *Ro*. P. 73 r. 15: in *N* dopo « artificiale » è cancellato: « d'immaginazione ». P. 74 rr. 24-25: « perché in quella natura eroica entrano », *Ro* « perché in quella statua eroica, che di una infelicità così tragica ha fatto il suo piedistallo, entrano ». P. 75 r. 1: « Il Giordani s'era affezionato », *Ro* « Questo sentimento mescolato troviamo già nel Giordani che s'era affezionato »; *ivi* r. 22: dopo « orizzonti » *Ro* ha questo brano: « E l'erudito, il traduttore, lo scrittore delle elegie e dei sonetti alla mattaccina un bel giorno si trasformò in Tirteo e scrisse la canzone *All'Italia* »; *ivi* r. 32: dopo « Cesari » *Ro* ha questo brano: « Disputava spesso col fratello di patria e di libertà, ma libertà e patria a modo greco e romano. Aveva un odio di famiglia contro la Francia e i giacobini e Napoleone. Con queste idee e con questi sentimenti, qual canzone all'Italia potesse uscire da lui, si può indovinare »; *ivi* r. 33 - p. 76 r. 32: questo brano « L'influenza... dal segno! » manca in *Ro*. P. 77 r. 10: « esclamazioni, ripetizioni », *Ro* « esclamazioni, ripetizioni, tutto quel ben di Dio che si chiama rettorica ». P. 80 r. 1: dopo « schizzi » tutto il brano sino alla fine del capitolo manca in *Ro*, che continua qui con il brano sugli inni cristiani (P. 40 rr. 10-19 con le modificazioni già ivi segnalate) e con il seguente brano soppresso, che sta al posto del finale del cap. X (pp. 80-81) e dell'inizio del cap. XI (pp. 82-84 r. 27):

Chi conosce un po' la natura umana, sa bene che questi spiriti malati e malinconici e solitari e virtuosi sono avidi di affetto, e più facili al-

l'amicizia e all'amore. A Giacomo era grande consolazione l'amicizia del Giordani e istanti felici nella sua vita travagliosa furono quelli nei quali amò e credette d'essere amato. Spesso un sorriso di donna o una parola benevola d'amico, è medicina agli uomini stanchi della vita, già suicidi nell'animo. Più l'uomo si sente solo e più desidera il compagno; e più invoca la morte e più desidera la vita. E mi spiego cosí i delirii del suo primo amore punto esagerati, com'è memoria nella sua famiglia e l'impressione che dové far su di lui la tessitrice divenuta più tardi il tipo della Silvia e della Nerina. Secondo che si narra, essa era Teresa Fattorini, figlia del cocchière di famiglia e cresciutagli in casa. La stanza ove ella tesseva era dirimpetto a quella di Giacomo. Fanciulla carina, ridente, che tesse e canta, e s'orna nel dì di festa, e mira ed è mirata, e danza e gode: tipo di fanciulla frequentissimo soprattutto nei piccoli paesi. Quella voce s'insinuava nell'orecchio del solitario e malinconico giovane e gli scendeva nel cuore, ed a poco a poco non poté star senza di lei. Si parlarono, si giurarono fede, amore puro in lontananza. Figurarsi il conte Monaldo col suo blasone e i suoi antenati! Oibò! Uso a premere sulle inclinazioni del figlio, di cui voleva per forza fare un abate, gli mutò stanza senza poter mutargli il cuore. Questo affetto gli procurò momenti deliziosissimi di tregua, ne' quali ricuperò la facoltà di sentire la natura e di amare la vita, e di spargere il cuore e di muovere la fantasia. Quel suo plumbeo umor nero, che si chiama la tristezza ed è infecondo, si sciolse in una malinconia piena di dolcezza e di grazia. A questa felice disposizione dobbiamo gl'*Idillii* scritti nell'anno appresso e pubblicati solo nel 1820. Erano sei tra' quali un frammento della *Cantica della morte* che intitolò lo *Spavento notturno*; di cui abbiamo già detto, composto prima e in quell'anno probabilmente rifatto. Rimangono altri cinque, e sono l'*Infinito*, la *Luna*, la *Sera del dì di festa*, il *Sogno*, la *Vita solitaria*.

L'idea e il nome gli venne naturalmente dagli idillii greci, lui traduttore degli idillii di Mosco. Il quinto idillio di Mosco ha una visibile parentela con l'*Infinito* perché il giovane che contempla l'infinito, e vi si sente dolcemente naufragare, ricorda quel pastore che sente tanta dolcezza all'ombra di un platano chiomato e al mormorare del rivo. Anche parecchi concetti degli idillii greci qui rivivono. Ma la sostanza è diversa. Qui abbiamo un primo contenuto, proprio del Leopardi, il primo sguardo ch'egli gitta sul mondo.

Cap. XI, p. 86 rr. 27-28: « tu non lo trovi quasi che in solo questo giovane », *Ro* « tu non lo trovi che in solo questo giovane ». P. 92 r. 6: « Sono stonature, qualche passaggio », *Ro* « Non di meno qualche passaggio »; *ivi* r. 9: dopo « *petto* » *Ro* ha: « ci dicono che siamo ancora ben lungi dalla perfezione »; *ivi* rr. 18-24:

questo brano « La noia... annoiarmi » manca in *Ro*; *ivi* rr. 28-29: « Le sue idee sulla nostra letteratura diventano più concrete », *Ro* « Il suo gusto si è già raffinato »; *ivi* rr. 35-36: « Con quest'occhio più acuto ripete il suo giudizio che quasi tutto è a rifare », *Ro* « Con quest'occhio più acuto gli si è mutato il giudizio della letteratura italiana e biasima ora quello che lodava prima, trova che anzi tutto è a rifare ». P. 104 r. 36: « uno schizzo appena », *Ro* « uno schizzo indiretto ». P. 105 r. 9: correggiamo « Nostre misere salme e nostre menti » in « Nostre misere menti e nostre salme » forma corretta del verso leopardiano come si legge alla citazione degli stessi versi a p. 104. Correggiamo ugualmente a r. 11 « e mai non vivrai » in « e mai più non vivrai » (come si legge a p. 104) e a p. 106 r. 24: « mai » in « più » (come si legge correttamente a p. 94 r. 19).

Cap. XII, p. 110 rr. 1-2: « Il dualismo si accentua in questo anno. La malattia continua, e con essa il suo torpore. Il 20 marzo », *Ro* « L'anno appresso continua la sua malattia con qualche momentaneo sollievo. Il 20 marzo ». P. 111 rr. 1-2: il periodo « Viene... lui » sostituisce il seguente brano di *Ro*: « Sempre quei mali e quei sentimenti. E a poco a poco gli si formava un linguaggio abituale che vi corrisponde e i sentimenti si fissano, diventano opinioni, pigliano aspetto filosofico. Questo si vede già nella lettera a Giordani del 6 marzo. Sospirava la primavera come l'unica speranza di medicina allo sfinimento dell'animo ». P. 112 r. 14: « Questa lettera a Giordani », *Ro* « Questa lettera ». P. 113 r. 26: « sicché tristi sono i meno felici ». Correggiamo in « sicché i tristi sono i meno felici » come richiede il senso del discorso in relazione alle parole leopardiane che seguono nel testo. P. 114 r. 6: dopo « speranze » in *N* è cancellato: « e d'immaginazioni »; *ivi* r. 22: dopo « desiderio » *Ro* ha: « Logicamente non dovrebbe essere così. La poesia dovrebbe essere l'apoteosi del vero e della morte, e la condanna dell'illusione e della vita. Ma l'arte come la vita, non va a fil di logica. E coloro che veggono da per tutto il suo nullismo, non hanno senso d'arte »; *ivi* r. 26: « Questo era l'anno che dilatavasi ecc. », *Ro* « In quest'anno, mentre Leopardi si abbandonava alle sue meditazioni solitarie e le confermava e le coordinava nel suo spirito, dilatavasi ecc. »; *ivi* r. 35: dopo « solitudine » *Ro* ha le seguenti parole: « pensava a tutt'altro che a quelle prime canzoni, e si raccoglieva in sé e vedeva tutto scuro, perduta ogni speranza di sé e della patria ».

P. 115 r. 3: dopo « impressione » *Ro* ha il seguente brano: « La tacita aurora, il sole che brilla su' tetti, la quiete di una bella notte stellata, l'arguto canto di una tessitrice, l'abbaiare lontano de' cani bastava a muoverlo »; *ivi* r. 14: dopo « vissuto » *Ro* ha: « stampava ne' suoi versi l'orme di una vita immortale »; *ivi* r. 25: « Erano queste contraddizioni naturalissime », *Ro* « Quelli che mi hanno seguito in questo studio troveranno queste contraddizioni naturalissime ». P. 118 r. 23: « idee scettiche ». Prima era in *N* « idee calde », corretto poi come in *Ro*. P. 121 r. 22: dopo « pensoso » *Ro* ha il seguente brano: « È il tarlo che rode quella bella rappresentazione, e ti fa dire ne' sospiri: sono le ombre del passato; ritornerà questa Italia? »; *ivi* r. 35: « È come una filosofia della storia », *Ro* « È una vera filosofia della storia ».

Cap. XIII, p. 125 nota: abbiamo aggiunto per chiarezza l'anno alle date delle note 2, 4, 5. P. 126 r. 13 - p. 127 r. 6: questo brano « del quale... italiana » manca in *Ro*. P. 127 rr. 15-23: questo brano « Scrivendo... satira » sostituisce il seguente periodo di *Ro*: « Disegno antico assai accarezzato, con molti schizzi e pensieri ». P. 128 r. 9: « educazione letteraria », *Ro* « educazione classica ». P. 131 r. 8 - p. 132 r. 3: questo brano (« Ci sono... pallone ») manca in *Ro* ed è sostituito da queste parole: « Abbiamo già visto parecchi disegni suoi con questo fine. E di qui uscì la celebre poesia per le nozze ecc. ».

Cap. XV. Questo capitolo risulta dalla unione di due articoli dei giornali che avevano i seguenti titoli: *Il Bruto minore di Leopardi* e *La Saffo di Leopardi* e che furono pubblicati anche come « note » del « socio » De Sanctis nel *Rendiconto delle tornate dei lavori della Reale Accademia di Scienze Morali e Politiche di Napoli*, aprile-luglio 1877 pp. 3-10, 11-18. Il testo del *Rendiconto* coincide con quello dei giornali tranne qualche caso che indico con l'abbreviazione *Rd*. P. 143 r. 1: dopo « pensiero » *Ro* ha: « Qui è la crisi, il momento psicologico della sua esistenza »; *ivi* r. 4: dopo « disperazione » *Ro* ha il seguente brano: « Finiscono le canzoni patriottiche, che non furono mai altro in lui che velleità; l'idea vagante che la vita è un agitarsi nel vuoto, piglia consistenza, si fissa. E come il mondo non è mica disposto a seguirlo, e si diverte e si nutre di speranze e di piaceri, se la piglia col mondo, e si sveglia in lui un umor satirico che si sfoga nei *Dialoghi* e nei *Paralipomeni*. Accanto a questo che si potrebbe chiamare il lato

negativo della sua idea, ci è il lato positivo, l'idea nelle sue varie impressioni e situazioni »; *ivi* r. 7: dopo « fissa » il De Sanctis aveva aggiunto in *N*: « Non c'è la lotta, c'è la catastrofe » frase poi da lui stesso cancellata; *ivi* r. 14: « Questo suo Bruto è un personaggio », *Ro* « È in fondo un personaggio ». P. 144 r. 4: « altra notte », *Ro* « atra notte » (lezione da noi adottata); *ivi*, rr. 9-11 « Appare... colossali », *Rd* « Appare nel fondo del quadro uno scalpitare de' barbari cavalli, uno sfolgorare de' gotici brandi, il fosco avvenire di Roma, che già lampeggia innanzi al funereo eroe e gli dà proporzioni colossali »; *ivi*, r. 18 « e delle sue ambasce », *Rd* « e della sua pace ». P. 145 r. 19: « porta nella sua ribellione la coscienza della vittoria », *Ro* « porta nella sua ribellione spirito d'uomo, la coscienza della vittoria »; *ivi*, r. 20 « vinto ispira simpatia », *Rd* « ispira simpatia ». P. 146, r. 6 « Opinioni », *Rd* « Tali opinioni »; *ivi* r. 35 - p. 147 r. 2: questo brano « L'argomento... si rialza » manca in *Ro*. P. 147 r. 11: « Ispirata agli stessi fini è la *Saffo* », *Ro* « Ancor più interessante è la *Saffo* ». In *Rd* manca questo inizio. P. 148 r. 27: « e coglie la Saffo a catastrofe compiuta, nell'atto ecc. », *Ro* « Leopardi coglie la Saffo nell'atto ecc. »; *ivi* r. 27: « aborra », *Ro* « aborre » (lezione da noi adottata). P. 149 r. 8. « E non solo le immagini tornano fredde », *Rd* « E non solo le immagini abbellite pure dall'immaginazione ubbidiente tornano fredde »; *ivi* r. 11: « fuggono », *Ro* « fuggano » (lezione da noi adottata).

Cap. XVI, p. 152 r. 4: « Oh se mi potessi rivedere », *Ro* « Oh se ti potessi rivedere » (lezione da noi adottata); *ivi* r. 19: dopo « gioventù » *Ro* ha: « che gli faceva credere all'Italia e alla libertà e alla virtù ». P. 153 r. 19: dopo « la faccia » *Ro* ha: « Io paragono Leopardi ad un buon frate che è segregato dal mondo e vive nel pensiero di Dio »; *ivi* r. 22: « Momenti rari », *Ro* « Momenti rari ma felici ». P. 154 r. 1: « per passarvi », *Ro* « a passarvi »; *ivi* r. 4: « poco educato alla scultura e alla pittura », *Ro* « poco educato alla scultura e alla pittura e alla musica »; *ivi* r. 20: in *N* era prima scritto « viso » per « riso ». P. 156 r. 15: « pubblicate in Roma », *Ro* « pubblicate anche in Roma ».

Cap. XVII. Il titolo dell'articolo corrispondente a questo capitolo era: *Leopardi in Recanati*.

Cap. XVIII, p. 163 rr. 11-12: « certi palpiti insoliti », *Ro* « certi palpiti insoliti, certe immagini antiche nel suo cervello ». P. 164

r. 6: « dessi », *Ro* « i romantici ». P. 165 rr. 13-14: « ci sta innanzi come una storia poco sentita e senza eco », *Ro* « ci sta innanzi come una storia non come una vita ricercata »; *ivi* r. 20: « senza nostra ripercussione », *Ro* « senza eco ne' nostri petti ». P. 167 rr. 5-6: « senza espressione », *Ro* « senza espressione, senza eco ».

Cap. XIX, p. 171 rr. 13-15: « quella donna non è persona ma specie, l' ' alta specie '; e che non gli è dato neppure di serbare quella: ' e potess'io l'alta specie serbar! », *Ro* « che quella donna non è persona ma specie, e che non gli è dato neppure di serbare la specie ». P. 172 r. 6: « e contemplativo; se ne contenta », *Ro* « contemplativo della donna creata dalla sua immaginazione e che non ha più speranza di mirar viva in terra, e se ne contenta ».

Cap. XX, p. 173 rr. 12-13: « E questo è il concetto nella canzone di Bruto e nella *Comparazione* tra Bruto e Teofrasto », *Ro* « E questo è il concetto del *Bruto minore* ». P. 177 rr. 11-12 « alla scuola manzoniana, che si accostava al reale e cercava il naturale e il semplice », *Ro* « alla scuola manzoniana, che si accostava al reale e cercava il naturale e il semplice e non l'eleganza ».

Cap. XXII, p. 189 r. 29: le parole « scritto, dicesi, nel 1823 » mancano in *Ro*. P. 190 r. 7: « lo splendido letterato di Vicenza », *Ro* « lo splendido letterato di Piacenza » (lezione da noi adottata — e già congetturata dal Tenconi — ed. cit., p. 283); *ivi* r. 31: « (1826) » manca in *Ro*. P. 192 r. 24: « L'epistola è il programma », *Ro* « L'epistola è nell'ultimo programma ».

Cap. XXIII, p. 195 r. 18: dopo « gli occhi » *Ro* continua la citazione leopardiana: « Questa sensazione mi è parso di sentirla leggendo, oltre Anacreonte, il solo Zappi ».

Cap. XXIV, p. 199 rr. 21-22: « è per lui tutta la filosofia », *Ro* « è per lui tutta e sola filosofia ». P. 200 r. 5: « Strabone da Lampsaco », *Ro* « Stratone da Lampsaco » (lezione da noi adottata). P. 202 r. 23: « e riandando con l'occhio », *Ro* « e con l'occhio ».

Cap. XXV, p. 204 r. 22: « le forze della vita », *Ro* « le forze della vita, *vivendi causas* »; *ivi* rr. 27-28: « della solidarietà umana, l'unione di tutti », *Ro* « della solidarietà umana, di tutti con tutti ». P. 206 r. 15: « desidero a tutti quelli », *Ro* « desidero e prego caldamente a tutti quelli » (lezione da noi adottata).

Cap. XXVI, p. 208 r. 13: « mal copriva ». In *N* prima era « mal capiva », poi « dissimulava », cancellati. P. 210 r. 24: « molte buone e belle cose », *Ro* « molto buone e belle cose » (lezione da noi adottata).

Cap. XXVII. Questo capitolo risulta dall'unione di due articoli dei giornali: *Pensieri e Detti di Leopardi* e *Pensieri di Leopardi*. P. 215 r. 24: dopo « italiano » *Ro* ha il seguente brano: « E non abbiano altro valore che di darci col loro studio notizia più esatta dello stato intellettuale e morale del loro autore, e a farci meglio comprendere il poeta. Leopardi aveva l'abitudine di notare le sue impressioni e le sue osservazioni. Queste, raccolte e compilate sotto forma di pensieri, uscirono in luce ». P. 217 r. 36: « e oscura », *Ro* « si oscura ».

Cap. XXVIII, p. 221 r. 2: « salgono », così corretto in *N* dal De Sanctis dal primitivo « risalgono »; *ivi* r. 7: correggiamo « Bologna » (come ha *N*) in « Milano » (dove le *Operette morali* furono edite nel 1827) seguendo l'esempio di *Co*; *ivi* rr. 17-18: « A giudizio suo, come di Platone », *Ro* « Innanzi a lui, come innanzi a Platone ». P. 224 r. 12: « l'autore ebbe innanzi », *Ro* « ebbe innanzi l'autore ».

Cap. XXIX, p. 226 r. 1: « filosofia dell'assoluto », *Ro* « filosofia ».

Cap. XXX, p. 230 rr. 22-23; « e in altro dialogo da Timandro, e in altro dall'Amico di Tristano », *Ro* « e un'altra volta da Timandro, e un'altra volta dall'Amico di Tristano ». P. 233 r. 3: « semplice », *Ro* « così semplice »; *ivi*: rr. 11-12 « sicché è appunto il progresso », *Ro* « sicché è il progresso ».

Cap. XXXI, P. 237 rr. 23-24: le parole « com'è... il piacere » sostituiscono il seguente brano di *Ro*: « com'è quel primo uomo giovane che amore rinnova, insino a che, ritirandosi sempre più verso il nostro intimo, durando ancora la vita, esso muore e il piacere ».

Cap. XXXII, p. 240 r. 16: correggiamo in « vanità universale » la forma « unità universale » che appare probabile svista del copista degli articoli inviati ai giornali o dei tipografi di questi passata in *N* e che riesce contraria al senso del discorso critico. P. 241 r. 24: correggiamo « è una finzione che per poco acquisti la tua fede » in « è una finzione che per poco acquista la tua fede » come è richiesto dal discorso; *ivi* r. 33: correggiamo « falsità » in « felicità » che solo può dare senso al discorso critico: « Leopardi vuol far credersi un convertito, o che abbia fede ora a tutte quelle cose a cui crede il secolo, cioè a dire alla felicità della vita, alla perfettibilità indefinita dell'uomo, sì che la umana specie vada ogni giorno sempre migliorando e i buoni crescano continuamente, e che

il secolo sia superiore a tutt' i passati e cose simili ». Può trattarsi anche qui di una svista della prima trascrizione o dei tipografi.

I capitoli XXXIII, XXXIV, XXXV corrispondono all'articolo *Leopardi risorto* (*Nuova Antologia*, 15 ottobre 1879). Diamo per ognuno dei tre capitoli (in cui abbiamo ridiviso con i titoli relativi l'articolo, secondo l'esempio del Croce) le varianti del manoscritto di Avellino (che indichiamo con *A*) rispetto al testo della *Nuova Antologia* (che indichiamo con *Na*) e le frasi o parole cancellate in *A*.

Cap. XXXIII, p. 244 r. 3: « Cosa fece in questo tempo? », *A* « Cosa fece in questo tempo s'è visto »; *ivi* r. 5: « 17 dicembre », *A* « 15 dicembre » (lezione da noi adottata). P. 245 r. 3: dopo « lettere » in *A* è cancellato: « Non è dunque improbabile che fra le tante occupazioni prosaiche non abbia pur potuto comporre de' versi, ma non ce n'è indizio »; *ivi* r. 27: leggiamo « lampo » non sottolineato (come leggono Croce e *Co*) perché l'apparente sottolineatura di *A* (comunque assente in *Na*) è solo il segno di cancellatura della parola prima scritta dal De Sanctis: « raggio ». P. 246 r. 20: dopo « giugno » in *A* è cancellato: « Vi attese lo Stella col quale prese tali accordi, che gli fu possibile il soggiorno di Firenze lungamente vagheggiato ». P. 247 r. 11: dopo « chirurgica » in *A* è cancellato: « che è in vista, gli spaura l'immaginazione ».

Cap. XXXIV. Il titolo in *A* era dapprima: « A Pisa e a Firenze. Il Risorgimento ». P. 251 r. 9: adottiamo la correzione di *Co* della svista « A Paolina » in « Al padre » (a cui è indirizzata la lettera leopardiana da cui il De Sanctis cita).

Cap. XXXV, p. 255 r. 24: « l'immutabile verità », *A* « l'immutabile sostanza ». P. 256 r. 6: « Le rimembranze non s'affollano, e non s'incalzano », *A* « Le rimembranze non s'affollano e non l'incalzano ». P. 257 r. 32: « il primo versetto sdrucciola », *A* « il primo versetto precipita »; *ivi* r. 35: « ripigliate », *A* « ripigliate connesse ». P. 258 rr. 11-12: « Essa è il preludio musicale alle nuove poesie, alla sua terza maniera », *A* « Essa è il preludio musicale alle nuove poesie ».

Cap. XXXVI. Di questo capitolo possediamo la redazione in articolo (*Nuova Antologia*, 1 luglio 1881), un manoscritto autografo (che indichiamo con *A*), un manoscritto aggiunto dal Bonari al manoscritto del saggio (che indichiamo con *N*) e un manoscritto incompleto (da p. 263 r. 21 alla fine e che indichiamo con *A* [1]) contenuto come *A* nel quaderno di manoscritti desanctisiani della

Biblioteca Provinciale di Avellino. Diamo le varianti rispetto al testo della *Nuova Antologia*, da noi riprodotto, di *A*, di *N* (copia assai fedele di *A*, ma priva di alcune correzioni che il De Sanctis apportò in *A* in una fase intermedia fra la copiatura di *N* e la stampa), di *A* [1], che appare come la stesura più vicina alla stampa e che, come questa ha il finale mancante in *A* e *N*. P. 259 r. 7-p. 260 r. 7: Questo brano « Or questa... Ranieri » si legge in *A* in questa diversa redazione: « Questa era storia della sua anima, i cui tratti principali (« essenziali » correzione successiva) sono nel *Risorgimento*, dove ci dà la spiegazione più profonda del suo essere, rappresentando in un quadro le vicende interne della sua vita (« in un quadro vivacissimo tutta intera la sua vita intima », prima lezione rimasta in *N*). La quale in questo tempo ch'egli scrisse il *Risorgimento*, si può dire giunta a maturità (« e compiuta » cancellato in *A* e *N*). Cessate sono le lotte interne e le contraddizioni. Il mondo nella sua mente è già fissato, ridotto a dogma, il cui catechismo è nel *Risorgimento*. È giunto alla conclusione della infelicità universale, irrimediabile come ha dimostrato già ne' suoi dialoghi. E ora non discute più, non dimostra, non lotta, non (« si ribella », prima lezione cancellata in *A*) s'illude. Quel mondo divenutogli chiaro e fisso come un assioma, è oramai il *dato* e *l'antecedente* di ogni sua concezione. E lo tratta come cosa sua, e lo situa e lo fa suonare cavandone tutte le note che l'istrumento può dare con la sicurezza di una intelligenza superiore che guarda dall'alto uomini e cose. Il sentimento di questa infelicità universale è fatto acuto e presente dalla sua infelicità particolare, della quale sente spesso l'aculeo. Forse l'amore avrebbe potuto riconciliarlo con la Natura; così ne avea l'anima piena e ardente. Non gli bastava l'amicizia delle donne. Di amiche ne ebbe parecchie, come l'Adelaide e la patriottica Antonietta, e la Lenzoni e più tardi la Paolina Ranieri ». P. 260 rr. 10-11: « e di un lavoro della Malvezzi parla con compassione sprezzante », *A*: « e l'ultima volta che parla di un lavoro della Malvezzi, si contenta di dire ». P. 260 rr. 15-17: il brano « Pure... disgusto » sostituisce il seguente brano di *A*: « Non gli bastava l'amicizia, voleva l'amore, preda facile delle illusioni (cancellato: ' delle donne maliziose ') »; *ivi* r. 22: dopo « ira » *A* ha questo brano: « Da questa trista esperienza della donna (cancellato: ' della vita femminile ') viene cacciato sempre più verso i puri amori di Recanati, verso gl'ideali femminili e sotto

nome di Silvia (e, cancellato: ' e di Nerina ') gli torna in mente la tessitrice. L'amore è una rimembranza, com'è la sua giovinezza »; *ivi* r. 30: « cuore vergine », *A* « cuore vergine e ardente ». P. 261 r. 2: « gli concedeva un'espansione socievole » *A* « gli consentiva un'espansione socievole »; *ivi* rr. 3-5: il brano « Non è... solo » sostituisce il seguente brano di *A*: « Pure si sentiva solitario nella amicizia. Coloro avevano certe idee fondamentali alle quali non poteva partecipare »; *ivi* rr. 20-21: « Niccolini le tragedie », *A* « Niccolini l'Arnaldo da Brescia ». P. 262 rr. 13-14: « dottrine venute in moda », *A* « dottrine simili venute in moda »; *ivi* r. 35-p. 263 r. 7: il brano « Con questa... conforto » manca in *A*. P. 263 rr. 16-17: « I sentimenti del Manzoni stavano a gran distanza dai suoi », *A* « Le tendenze del Manzoni non erano le sue »; *ivi* r. 17: « Scrive al padre sempre misurato e accorto, e talora con linguaggio e sentire paterno », *A* « Scrive al padre sempre in modo accorto e misurato, e parla talora col suo linguaggio e col suo sentire ». P. 264 rr. 4-26: il brano « Questo... volta » manca in *A*, che ha il seguente periodo: « Questa vita nuova e varia in Bologna, in Milano, in Firenze, in Pisa ebbe poca azione sul suo intelletto, rimasto solitario e ripiegato in sé in un ambiente non simpatico, anzi contrario »; *ivi* rr. 26-27: « Risorto dalla sua apatia, riacquistata la facoltà di immaginare e di amare, si sentì redivivo al cospetto del Fato e della Natura », *A* « Risorto da quell'apatia morbosa ch'egli chiama indifferenza filosofica si sentì come in Recanati solo al cospetto del Fato e della Natura »; *ivi* r. 32: « di vivo, di presente », *A* « di vivo, di presente e di reale »; *ivi* r. 34: « il poeta dell'*Infinito*, del *Sogno* e della *Sera* », *A* « il poeta dell'*Infinito*, della *Luna* e della *Sera* ». P. 265 r. 2: « alle favole », *A* « alle antiche favole »; *ivi* rr. 8-9: « non ne comprende nessuno », *A* « non ne specifica nessuno »; *ivi* rr. 17-19: il brano « L'uomo... luce » manca in *A*; *ivi* rr. 25-26: « in quella malinconia dolce, che sfugge le sventure reali e cerca asilo nell'immaginazione », *A* « in quella malinconia dolce, che fugge le sventure reali e la malinconia nera e solida »; *ivi* rr. 29-30: « Vive co' suoi fantasmi e co' suoi ideali, solitario; vive nella sua immaginazione forte e calda », *N* (in *A* è cancellato e corretto come in *Na*): « Vive co' suoi fantasmi e co' suoi ideali, come oasi inconscia del formidabile deserto che la circonda e che si chiama il mondo. Vive nella sua immaginazione forte e calda »; *ivi* rr. 32-33: « Ritorna il pittore

dell'anima sua, con un senso più spiccato di vivo e di moderno », *N* « Ritorna il pittore dell'anima che brucia di un ardore solitario e vi si consuma, nella sua impotenza di assimilarsi il reale. Qui dove fu il suo dolore e la sua malattia, fu anche la sua originalità e la sua eccellenza. Ma ritorna con senso di vivo e di presente » (brano che in *A* porta cancellato il periodo « Qui... eccellenza »), *A* [1] « Ritorna il pittore dell'anima, ma con un senso di vivo e di presente ». P. 266 rr. 9-10: « della *Crestomazia* », *A* « per la *Crestomazia* »; *ivi* rr. 12-14: « Giovarono forse anche i lunghi colloqui col Manzoni, che dovettero stornarlo da quelle forme solenni e clamorose », *A* « Giovarono soprattuttto anche i lunghi colloquii col Manzoni, le cui opinioni se non poté accettare nella parte dello stile e della lingua, dovettero pure stornarlo da quelle forme solenni e piene di rimbombo (*N* ' reboanti '); *ivi* r. 20: dopo « stesso », *A* ha il periodo « La guerra... indifferenti » che in *Na* si legge a p. 263 rr. 3-4; *ivi* rr. 26-29: il brano « Nella sua vita... in sé stesso » in *A* si legge nella seguente maniera: « La sua vita è semplicissima: fantasticare sopra sé stesso alzandosi all'universo, fantasticare sull'universo, con ritorni continui in sé stesso »; *ivi* r. 26: « vita solitaria e monotona », *A* [1] « vita ordinaria e monotona »; *ivi* r. 35: dopo « sentire » in *A* il capitolo termina così: « Poetando cantava la sua infelicità con quell'oblio, con quella effusione che allevia il cuore. Il concetto stesso dell'arte gli si era purificato. Quell'arte per sé stessa, quel giuoco dell'immaginazione, quell'andar cercando generi, forme e modelli gli doveva parere una profanazione. Era salito a quel punto di perfezione che la forma non ha più valore per sé, e non è che voce immediata di quel di dentro, in fusione perfetta. L'uomo era venuto nella piena coscienza e nel pieno possesso di sé ». *N* riproduce, all'inizio del brano, le seguenti parole cancellate in *A*: « poetando cantava e sentiva sé stesso e dovea sentirsi felice in que' rari momenti ch'egli cantava ». P. 267 r. 15: « ricrea l'amore », *A* [1] « ricrea i suoi amori »; *ivi* r. 18: « come, non sai », *A* [1] « come, non sai, ma è il miracolo dell'arte »; *ivi* r. 23: « che comparvero », A [1] « pubblicate ».

Cap. XXXVII. Di questo capitolo possediamo due redazioni in due manoscritti della Biblioteca di Avellino: uno autografo (*A*) e una copia riveduta da quello (*A* [1]). Diamo qui le varianti di *A* rispetto ad *A* [1] che noi seguiamo.

P. 268 r. 2: « la prima età », *A* « quella prima età »; *ivi* r. 9:

« e tutto finì! », *A* « e tutto è passato, tutto passa » (e, cancellato, « l'avvenire ci rideva, la vita ci pareva così bella »); *ivi* rr. 14-15: « Riandando anche noi i suoi versi, eccoci innanzi la *Sera del dì di festa* », *A* « Vediamo dunque l'antico, vediamo il cuore di una volta. Eccoci innanzi la *Sera del dì di festa* ». P. 269 rr. 15-16: « Nel *Sogno* quella cara giovinetta è spenta », *A* « Ma nel *Sogno* quella cara giovinetta è morta »; *ivi* r. 24: « la giovinezza spenta », *A* « la giovinezza fuggita » P. 270 r. 17: « esprime l'intima letizia », *A* « manifesta l'interna gioia »; *ivi* r. 30: « il sentimento è uno », *A* « il sentimento è lo stesso ». P. 271 rr. 10-12: questo brano « quel ' vedevi '... brivido » manca in *A*; *ivi* rr. 14-15: « e oggi può con ragione dire », *A* « e può oggi dopo la trista esperienza dire »; *ivi* r. 25: dopo « completa » in *A* si legge: « Silvia raggiunge le sue compagne immortali nel firmamento dell'arte »; *ivi* r. 28: « di due individui », *A* « di due infelici »; *ivi* r. 30: « Non rende quel che promette », *A* « E non è solo a que' due che ' non rende quel che promette ' »; *ivi* rr. 31-33: « il senso generale fa stacco a modo di sentenza o di riflessione, e talora raffredda l'impressione che ti viene dal particolare », *A* « ma spesso il generale vi ha la sua espressione in sentenze e riflessioni che raffreddano ciò che di vivace vi ha messo il sentimento personale ». P. 272 r. 7: « E quando, in ultimo, la speranza nel suo sparire indica con la mano la ' fredda morte ' » *A* « E quando nel finire, la speranza, morendo, indica meta ultima all'umanità ' la fredda morte ' »; *ivi* rr. 12-29: questo brano « ma non fa esistenza » manca in *A*, in cui al suo posto si legge: « pure ella non è esagerata, non ha voce, non ha moto di persona viva (cancellato: « qui la poesia è propria e vera scultura »). È una statua immobile in una certa attitudine. E può parere la statua dell'Umanità posta all'ingresso di un cimitero (cancellato: « con una iscrizione funebre che spieghi il suo pensiero »). Elena, Beatrice, Margherita, Silvia, ecco la storia della donna nel cervello umano. L'Iliade, la Divina Commedia, il Faust svaniscono in questo breve idillio della vita al quale viene dietro il disinganno e la morte, una tomba ignuda. *Sic transit* ».

Cap. XXXVIII. Di questo capitolo esiste una sola redazione: il manoscritto della Biblioteca di Avellino, copia eseguita dalla stessa mano a cui si devono il manoscritto *A* [1] del cap. XXXVI e quello *A* [1] del cap. XXXVII. Diamo qui le rare parole cancellate nel manoscritto.

P. 273 rr. 16-17: si legge cancellato: « Nel dì di festa egli con-

templa solitario il tramonto del sole, alla campagna uscendo »; *ivi* r. 20: dopo « l'immaginazione » è cancellato: « e la riflessione ». P. 274 r. 1: cancellato « lontani », sostituito da: « alieni »; *ivi* rr. 4-5: è cancellato:« come un mistero », sostituito da: « come un costume ».

In questa seconda edizione ho apportate alcune correzioni di sviste, o di errori tipografici rimaste nella prima. Ho tenuto conto in questa revisione del testo anche di alcune proposte di correzioni fatte nella recensione di A. Mauro in *Giornale Italiano di Filologia,* I, 1953, nonché di alcune correzioni congetturali proposte dalla edizione degli scritti leopardiani del De Sanctis uscita presso l'editore Einaudi, a cura di C. Muscetta e A. Perna quando già, come può vedersi dalla mia edizione commentata precedentemente ristampata, avevo apportato correzioni al mio testo: è avvenuto anzi che alcune correzioni da me apportate a mie precedenti sviste non compaiono nella nuova edizione einaudiana, come ad es.: « figura » invece del giusto « lingua » (p. 92 ed. mia; p. 123, r. 7 ed. Einaudi); « i più illogici » invece di « più illogici » (p. 118 ed. mia; p. 153 r. 4 ed. Einaudi); « più che nero » invece di « più nero » (p. 138 ed. mia; p. 176 r. 22 ed. Einaudi); « materia è forza » invece di « materia e forza » (p. 200 ed. mia; p. 263 r. 13. ed. Einaudi); « pensieri » invece di « piaceri » (p. 219 ed. mia; p. 293 r. 18 ed. Einaudi).

Dall'edizione einaudiana ho accolto le seguenti correzioni: « cospirazioni » invece di « ispirazioni » (ed. Einaudi, p. 80 r. 1; ed. mia, p. 79 r. 14); « intellettivo » invece di « collettivo » (ed. Einaudi, p. 117 r. 33; ed. mia, p. 88 r. 8); « tutto vi è » invece di « vi è » (ed. Einaudi, p. 139 r. 22; ed. mia, p. 107 r. 28); « sole poesie » invece di « sue poesie » (ed. Einaudi, p. 166 r. 20; ed. mia, 129 r. 1); « cose che dice » invece di « cose » (ed. Einaudi, p. 325 r. 10; ed. mia p. 242 r. 2).

WALTER BINNI

INDICE DEI NOMI *

* In questo indice si registrano i nomi di autori e personaggi storici.

INDICE